AVANT-PREMIÈRE LES DERNIERS ALBUMS DE DONJON DE JOANN SFAR ET LEWIS TRONDHEIM...

KA BOOM 04

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

FÉV. - AVR. 2014
7,95 EUROS

LA GUERRE

VUE PAR WILLEM, GIPI, GUS BOFA, JACQUES TARDI...

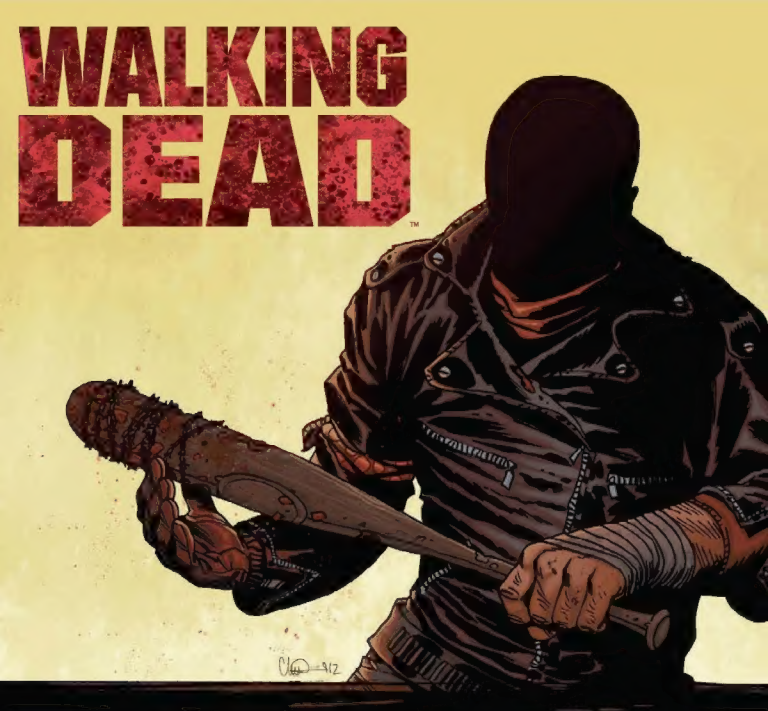
Entretiens

JOFF WINTERHART ◆ BLUTCH ◆ CHRIS CLAREMONT ◆ EVER MEULEN ◆ CHRISTIAN ROSSI ◆ NADJA ◆ GENGOROH TAGAME...

KABOOM N° 4 • FÉV.-AVR. 2014 • TRIMESTRIEL • 128 P. • DOM : 8,9 €
• BELGIQUE : 8,9 € • CAN : 12,30 CAN$ • R-CAL : 1 900 XPF • POL(N) : 1 900 XPF

L 11331 - 4 - F: 7,95 € - RD

WALKING DEAD™



PRÉPAREZ-VOUS AU COMBAT

Tome 19 – Ézéchiel. À dévorer dès le 29 janvier.

Rejoignez les survivants sur f/WALKINGDEAD.OFFICIEL

DELCOURT

KABOOM4

ÉDITO

Certains liens n'apparaissent pas réellement à la surface des bandes dessinées. Dans ce numéro, Blutch et Gipi se regardent dans le miroir et ne se reconnaissent pas. Gipi et Tardi construisent une œuvre qui s'avère durablement marquée par l'image du père. Tardi et Pat Mills, eux, ne sauraient dépeindre la Grande Guerre sans s'adosser à une abondante documentation. Pat Mills et Chris Claremont, enfin, œuvrent à une bande dessinée populaire qui rende compte des classes sociales et des communautés. Mais des liens, il y en a d'autres. À vous de jouer.

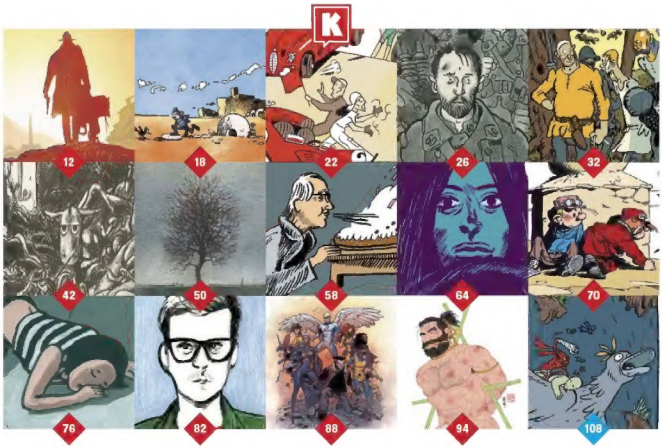
Stéphane Beaujean

KABOOM est édité par SAS 2B2M, 8, Passage du Chantier 75012 Paris, www.2b2m.fr • **Directeur de la publication :** Benoît Maurer • **Rédacteur en chef :** Stéphane Beaujean • **Assistante de rédaction :** Malysone Bovorasmy • **Directeur artistique :** Vincent Montagnana • **Rédactrice graphiste :** Diane Mastouk, Thomas Gabison • **Secrétaires de rédaction :** Solène Ubino et Alexandra Voeung • **Rédacteurs :** Nine Antico, Julien Bastide, Martin-Pierre Baudry, Francesco Bollo, Aurélien Estager, Joseph Ghosn, Xavier Guilbert, Victor Mass, Morvandiau, Frédéric Poincelet, Emmanuel Pollaud-Dulian, Aurore Schmidt, Miyako Slocombe et Nicolas Tellop • **Nos remerciements à :** Emilie et Hughes, Maud Beaumont, Elise Brun, Evelyne Colas, Sophie Cony, Laurence Corona, Kathy Degraef, Sandrine Duterdrit, Serge Ewenczyk, Madame Marie-Hélène Grosos, Nicolas Lebedel, Laurent Lerner, Mathieu Roulhalec, Louise Rossignol et Hélène Wurlé • **Partenariats/Publicité :** benoit@2b2m.fr • **Impression :** Leonce Deprez • Imprimé en France. Print in France. • **Distribution Presse : MLP** • **Service des ventes :** Magali Farra - mail : magali@2b2m.fr (mail réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse) • Dépôt légal à parution • **ISSN :** 2264-9162 • **Distribution Librairies : Makassar** • **ISBN :** 9791093038032

Publicité :
125, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, www.mint-regie.com • **Directeurs Associés :** Philippe Leroy, 01 42 02 21 62, philippe@mint-regie.com - Fabrice Régy, 01 42 02 21 57, fabrice@mint-regie.com • **Directrice de la Publicité :** Lauréline Jouanneau, 01 45 61 23 94, laureline@mint-regie.com

Tous droits réservés. À défaut d'indication contraire, les textes, photographies, dessins et autres éléments de ce magazine sont la propriété exclusive de la société 2B2M. Leur reproduction, même partielle, est interdite dans tous pays, quel que soit le support, y compris électronique, sauf autorisation préalable et écrite de 2B2M. Il en est de même de leur représentation. Toute violation des droits de 2B2M est une contrefaçon qui expose son auteur au paiement de dommages et intérêts civils ainsi qu'aux peines pénales prévues notamment aux articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038032



KABOOM4

SOMMAIRE

Tendances

6. FRANCE
F COMME FRED

8. JAPON
A COMME ATTAQUE

10. ÉTATS-UNIS
D COMME DOLLARS

Magazines

12. CHRISTIAN ROSSI
L'ÉLÉGANCE ET LA LUMIÈRE

18. GEORGE HERRIMAN
LE BONHEUR D'ÊTRE UN(E) CHAT(TE)

22. EVER MEULEN
GÉOMÉTRIE FANTAISIE

26. JACQUES TARDI
TRENTE ANS DE GUERRE

32. GUS BOFA
L'OMBRE ÉMOUVANTE

42. PAT MILLS
SO BRITISH

50. GIPI
DOMMAGES COLLATÉRAUX

58. WILLEM
UN TRAIT DE CARACTÈRE

64. BLUTCH
LE TRAIT VIOLÉ

70. TOME ET JANRY
SPIROU EST UN AUTRE

76. NADJA
LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

82. JOFF WINTERHART
ADOLESCENCE EN FLEUR

88. X-MEN
THE CHRIS MEN

94. GENGOROH TAGAME
L'OURSON NIPPON

Perspectives 2014

100. CATHERINE MEURISSE

104. GILLES ROCHIER

108. DONJON

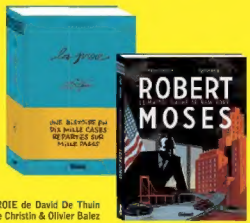
Tribune

112. DRUILLET

ADAM ET ELLE de Gwen de Bonneval & Michaël Sterckeman **BLAISE** de Dimitri Planchon **CAMILLE CLAUDEL** d'Eric Liberge & Vincent Gravé **LA CHAIR DE L'ARAIGNÉE** de Hubert & Marie Caillou **LE CHANTEUR SANS NOM** d'Arnaud Le Gouëfflec & Olivier Balez **CONTES DE NOËL** de Masse **LES DEUX DU BALCON** de Masse **DICKIE À HOLLYWOOD** de Pieter de Poortere **ENTRE LES OMBRES** d'Arnaud Boutle **ERZSEBET** de Cédric Rassat & Emre Orhun **LES EXPLOITS D'UN JEUNE DON JUAN** de Georges Pichard **LE FILS D'HITLER** de Pieter de Poortere **GIRLS DON'T CRY** de Nine Antico **L'ÎLE AUX CENT MILLE MORTS** de Fabien Vehlmann & Jason **J'AURAI TA PEAU DOMINIQUE A** d'Arnaud Le Gouëfflec & Olivier Balez **JOHNNY JUNGLE** de JC Deveney, Anne-Claire Jouvray & Jérôme Jouvray **LA LIGNE DROITE** de Hubert & Marie Caillou **MA VIE POSTHUME** de Hubert & Zanzim **MAD IN CHINA** de Pascal Magnat **LA MALÉDICTION DU TITANIC** de Cédric Rassat & Emre Orhun **LA MARE AUX PIRATES** de Masse **MARIE-GABRIELLE DE SAINT-EUTROPE** de Georges Pichard **L'ORAGE** de Carlospop & Moutch **LA PERFECTION CHRÉTIENNE** de Georges Pichard **LE PETIT DICKIE ILLUSTRÉ** de Pieter de Poortere **LA PROIE** de David De Thuin **ROBERT MOSES - LE MAÎTRE CACHÉ DE NEW YORK** de Pierre Christin & Olivier Balez **LA SAGA DES BRUMES** de Marc Védrines & Jean-Paul Krassinsky **TERRA AUSTRALIS** de Laurent-Frédéric Bollée & Philippe Nicloux **TOM CARBONE** de Laurent Letzer & Luc Cromheecke **TONIGHT** de Nine Antico **TOPLESS** d'Arnaud Le Gouëfflec & Olivier Balez **UN AMOUR DE MARMELADE** d'Olivier Supiot **(VUE D'ARTISTE)** de Masse

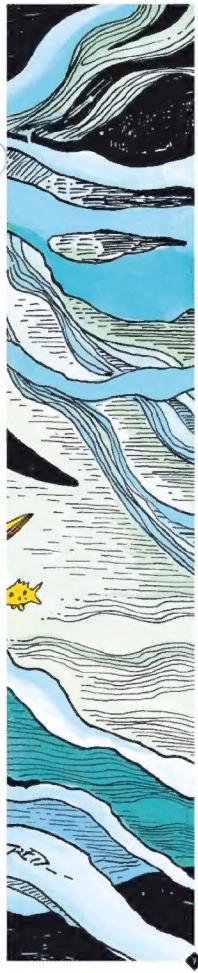
1000FEUILLES

LA COLLECTION FÊTE SES 5 ANS !



Glénat
www.glenatbd.com

NOUVEAUTÉS DISPONIBLES LE 8 JANVIER 2014 **LA PROIE** de David De Thuin
ROBERT MOSES - LE MAÎTRE CACHÉ DE NEW YORK de Pierre Christin & Olivier Balez



© Fred Bernard, François Roca / Actes Sud BD / Futuropolis, 2015 - Tirage limité à 2000 exemplaires numérotés et signés

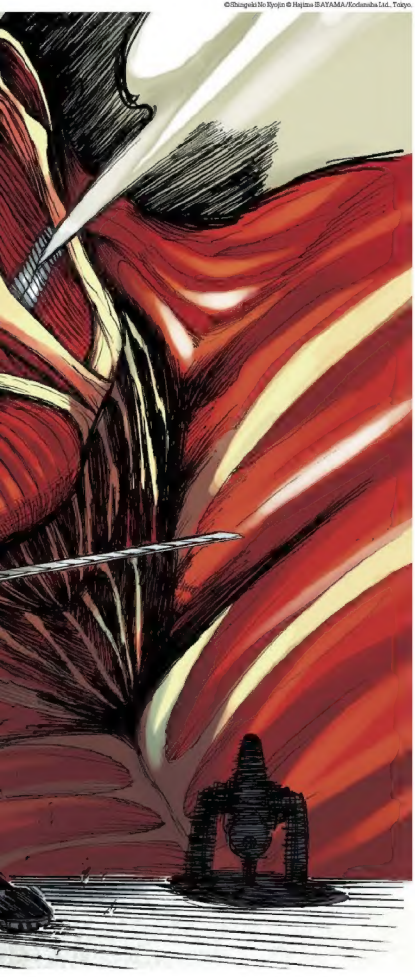
C O M M E

FRED

France: Philémon en deuil

« Je vais reprendre là… je vais reprendre », marmonnait souvent Fred en se tournant d'un air inquiet sur la vingtième planche du seizième tome de *Philémon*. Posée sur sa table à dessin, elle se languissait, inachevée, depuis que cet épicurien avait connu une hospitalisation grave quelques années auparavant. Subitement frappé par la mélancolie, Fred allait alors chercher une autre illustration sur le thème de la mort, réalisée des années auparavant pour *Hara-Kiri*. Il annonçait d'une voix exagérée : « Et si je n'arrive pas à reprendre l'écriture de cet album, alors on le terminera sur ce dessin. Et au revoir l'artiste. » C'était Fred. Un homme qui ne laissait jamais la tristesse et l'inquiétude gagner sur la fantaisie. Il s'est éteint juste après que son éditeur ait trouvé le moyen de conclure cet ultime opus de *Philémon* dont il n'a pas pu dessiner la fin. *Le Train où vont les choses* signait une dernière tentative de se rendre sur l'île du second « A » de « l'Océan Atlantique », ce paradis perdu sur lequel l'oncle du héros s'était rendu, sans jamais parvenir à retrouver la route. Fred y a sûrement posé ses valises. Et à nous, pauvres lecteurs amoureux de sa poésie, il laisse un monde en héritage. Un dédale plein de chausse-trappes, de passages secrets, de couloirs biscornus et de portes à ouvrir. Avec un peu de chance, l'une d'entre elles pourrait déboucher sur le souvenir de Fred.

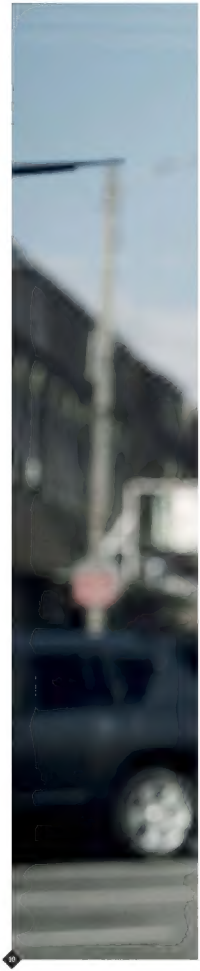
©Shingeki No Kyojin © Hajime ISAYAMA/Kodansha Ltd., Tokyo.



K COMME ATTAQUE

Japon : le manga de l'année

L'événement manga, c'est *L'Attaque des Titans* (éditions Pika, voir *Kaboom 2*), un ovni qui bafoue les codes et les esthétiques des *shônen* et *young seinen* classiques. Ce qui ne l'empêche pas, là est le paradoxe, de rencontrer un succès public comme l'industrie japonaise n'en a pas connu depuis des années. Les chiffres laissent songeur : 30 millions de volumes vendus au Japon depuis son lancement en 2009. Auxquels il faut ajouter les 2 millions de volumes écoulés dans les neufs pays étrangers où la série est distribuée. En France, *L'Attaque des Titans* dépasse les 125 000 exemplaires de ventes. Sans compter les 500 produits dérivés, séries animées, jeux vidéo et spin-off en voie de développement. Au-delà de la performance commerciale, ce récit apparaît comme un miracle éditorial à décoder pour une industrie du manga impuissante devant l'érosion des ventes qui touche le secteur depuis des années. Car si *L'Attaque des Titans* joue en apparence une partition connue – l'isolement sur un territoire exigu et perpétuellement menacé par la destruction d'éléments extérieurs et étrangers – l'auteur dépeint également le désespoir d'une jeunesse japonaise contemporaine avec une acuité dont ses collègues étaient incapables depuis des années. Une jeunesse cloîtrée, perpétuellement menacée, orpheline, le regard enfin tourné vers l'extérieur. Le monde change.



D COMME DOLLARS

États-Unis : le renouveau des comics américains

Seule la bande dessinée américaine a connu une véritable croissance des ventes en France pour l'année 2013. Un peu partout dans le monde, sa présence se renforce, à commencer par le territoire américain lui-même où, comble en période de crise, le comics a connu une croissance de presque 10 % l'année passée. La batterie des adaptations hollywoodiennes et des séries télévisées n'y est pas pour rien, comme le valident les présences de *Walking Dead* (éditions Delcourt, voir ***Kaboom 1***) et de *Saga* (éditions Urban Comics, voir ***Kaboom 2***), aux premières places des ventes en fascicules pour le premier, en recueil pour le second. Mais d'une manière générale, le superhéros reste l'une des allégories les plus pertinentes dès qu'il s'agit de refléter et soulager les problèmes sociaux et communautaires qui agitent l'*Americana* (voir interview de Chris Claremont page 86). Les personnages musulmans ou hispaniques se multiplient et sont plébiscités par le public, les mariages gays s'enchaînent. Malgré tout, le conservatisme règne. Batman demeure largement en tête des personnages préférés, de plus en plus loin de Spiderman, à qui il a volé la première place du podium au milieu de l'année 2009.

Christian Rossi

L'ÉLÉGANCE ET LA LUMIÈRE

Il est rare, dans le dessin de bande dessinée, que l'intelligence prime sur la virtuosité au point de générer une véritable *beauté*. C'est le cas chez Christian Rossi. Maints moments sont remarquables de grâce dans sa carrière, qu'il casse presque aussitôt touchée.

INTRODUCTION FRÉDÉRIC PONCELET—
PROPOS RECUEILLIS PAR MARTIN-PIERRE BAUDRY—

© Christian Rossi / Dupuis

Christian Rossi sait que se figer en bande dessinée, c'est risquer de perdre son dessin. Et pour éviter cela, il rate parfois. Ses ratés sont lisibles comme des respirations utiles pour les œuvres à venir, telles *La Petite Sirène* (*Le Chariot de Thespis*, tome 4, 1987, éditions Glénat), *Le Sujet* (*Les Errances de Julius Antoine*, tome 3, 1989, éditions Albin Michel), *L'Alligator blanc* (*Jim Cutlass*, tome 3, 1993, éditions Casterman) . Que d'albums où le trait est jubilation, mais également pensé et pesé. Il n'y a pas là volonté de se perdre dans un geste esthétique, mais de tout dessiner, maîtriser, les ombres comme les graisses du trait. Il atteint cette grâce vers la fin des années 1980 en intégrant le travail d'Alex Toth (1928-2006), ce maître de l'économie graphique Mettant de côté Jijé et Giraud, il s'apaise alors de leurs effets, de pinceaux ou de plumes. *Kathleen*, le tome 3 de la série *Le Chariot* justesse que l'on trouve dans *Seth. Deadline* (2013, editions Glénat) pousse un peu plus loin ce travail Si la beauté était au cœur des précédents livres, il la bouscule ici, cassant le risque du naturalisme, par l'irréalité des teintes Rossi n'est pas un peintre, il est attaché à l'anecdote du récit. On peut le rapprocher cependant de certains artistes contemporains de l'Ecole de Leipzig, dans l'élaboration d'images volontairement lourdes et complexes (Neo Rauch), un jeu de couleurs de mauvais goût assumé (Daniel Richter) et savamment distillé (Peter Doig) qui enrichissent les citations de Rossi aux paysages de l'Ouest américain de Maxfield Parrish (1870-1966) *Deadline* constitue bien sûr une étape de plus des transformations constantes du dessin chez Rossi.

J'ai l'impression que chacun de vos albums représente un nouveau défi technique.

© Christian Rossi - Glénat 2014

CHRISTIAN ROSSI

"L'encre, le papier, la plume, les pinceaux, c'est une interaction permanente. Il faut expérimenter."

de Thespis (1986), est la charnière de cette autonomie que lui apportent les principes *less is more* de Toth. Là où un virtuose n'aura pas besoin de travail, voire épuisera son dessin en ne créant pas de formes nouvelles, Christian Rossi, par sa nécessité de travailler, renouvelle sans cesse sa technique, à la recherche de moyens de figuration. En 2003, il commence la série *W.E.S.T.* (éditions Dargaud) avec une nouvelle ambition : le chantier de la « couleur directe ». Rossi a toujours travaillé ses couleurs, avec succès, mais ici le projet est différent : il faut dessiner avec la couleur et non pas mettre en couleur un dessin noir et blanc fini. *Megan* et *Seth* (*W.E.S.T.*, tome 6, 2009 et tome 6, 2011) sont l'acmé de ce travail. La couleur chez Rossi reste graphique, dessinée dans ses formes et dans ses plans. On songe à l'art de la lithographie et de l'affiche 1900 : disparition partielle du contour, dessin par la couleur et jeux d'aplats sur modulations colorées. Il lui aura fallu les ratés des premiers tomes de cette série pour avoir en main cet art de la concision et de la

L'encre, le papier, la plume, les pinceaux, c'est une interaction permanente. Il faut expérimenter et je suis insatiable. L'encre de Chine, par exemple, c'est tout un truc ! Un mec comme Paul Gillon mettait de l'eau dans son encre de Chine pour lui donner une plus grande fluidité. Moi, j'aime quand c'est très noir. Alors je me fais mes propres mélanges d'encres PbO (oxyde de plomb), que je range au frigo, pour qu'elles soient ultra-fluides et nickel pour encrer à la plume. Mais il y a des encres de Chine qui, selon la qualité du support, se barrent des que l'on gomme le crayonné. Alors tu t'interroges, changes de gommes, une fois, deux fois, puis tu changes de papier. Les campagnes de papier, c'est précaire, ça va, ça vient. Il y a toujours des papiers aquarelles, mais avec l'arrivée de l'ordinateur, c'est devenu une denrée rare. Alors quand tu trouves un papier satisfaisant, tu stockes. Les dessinateurs se refilent les bonnes adresses. Il faut les entendre discuter entre eux « Et toi, tu prends quoi comme plume ? » Jean Giraud m'avait conseillé la marque Brause, mais je les trouve vachement dures. J'ai essayé des pauvres plumes à la con Sergent-Major, car il y en a qui dessine avec ça, mais je n'y arrive pas Jusqu'au jour ou je tombe sur une interview de Joe Kubert qui dit utiliser la Hunt 102. C'est pourtant simple ce que tu demandes à une plume. Tout ce que tu veux, c'est qu'elle dépose l'encre sur le papier. Tu la trempes dans le réservoir et tu commences à encrer. Mais quand ça ne le fait pas, tu te mets vite à maudire cette putain de plume ! C'est déjà pas facile de dessiner, mais quand en plus tu es trahi par le matériel ! J'ai connu les coups de téléphone de copains désespérés qui ne s'en sortent pas. C'est horrible ! Avec les plumes Hunt, même toutes neuves, ça le fait. Elles sont dans un acier particulier, usinées d'une certaine façon Le pinceau, je ne vous en parle même pas ! Tout gamin, je dévore le livre *Comment on devient créateur de bandes dessinées* aux éditions Marabout, où Franquin et Jijé répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comme Vandooren est pointu, il demande à Jijé la marque de son pinceau : le Winsor & Newton, numéro 2, série 7. Du coup, à l'époque, tout le monde se précipite sur les Winsor & Newton en poils de martre Kolinsky. Le top du top ! Dans le feu de l'action, tu ne peux plus te préoccuper de tout ça, ta plume et ton pinceau doivent suivre tes impulsions au feeling, sans réfléchir. La défaillance technique, à ce niveau-là, c'est une faute professionnelle

© Dorison/Meyer/Xoan – Dargaud 2014

CI-DESSUS W.E.S.T. où la couleur commence à structurer l'image par la saturation et la lumière.

Dessinez-vous toujours au même format ?

D'une manière générale, je préfère travailler sur des feuilles de grand format, de plus de 60 centimètres de haut, coupées en deux. La encore, je suis sous l'influence du strip américain. Même le format de leurs pages du dimanche est monstrueux. Face à un original de Harold Foster, tu rentres littéralement dans la planche. C'est dangereux parce qu'il y a une gymnastique des proportions à avoir. Une fois réduit pour la publication, tu peux avoir de mauvaises surprises. Et il faut garder un trait pâchu, au risque d'encombrer l'image de détails superflus nuisibles à la lisibilité. Finalement, le dessin trop nickel, ça peut refroidir. D'ailleurs, en ce moment, j'ai réduit à une taille de 33 par 44 centimètres pour m'adapter au gabarit de l'épisode de *XIII Mystery* (éditions Dargaud) que je prépare, déjà que l'univers de *XIII* est un peu froid à la base. C'est une sorte de Ligne Claire réaliste qui me filait les pétoches. J'étais sûr que j'allais me vautrer comme un débutant à cause des architectures et de toute la doc contemporaine à rassembler. Bon, une fois devant ta table à dessin, avec Internet, tu te rends compte que c'est finalement beaucoup plus simple que prévu. C'est l'histoire d'une fille en cavale, Felicity, une espèce de pure salope intégrale, assez caricaturale, que l'on croise à plusieurs reprises dans la série, et que le scénario de Matz se propose de réhabiliter. L'approche est dynamique et j'en profite pour faire ma cure d'Alex Toth. Alex Toth, pour moi, c'est une impulsion, comme une permission de laisser parler la violence des plans, de fuir la banalité. C'est la preuve qu'on peut faire du contemporain en tirant son épingle du jeu.

Que ce soit dans le polar ou le western, vous ne vous lassez jamais de dessiner des armes à feu.

C'est vrai. J'ai toujours aimé dessiner les armes de poing. J'en ai quelques-unes à la maison, des Remington, qui me servent de modèles. J'aime la sensualité du mélange de l'acier et du bois, l'odeur de l'huile et de la poudre noire. J'apprécie toute la discipline et le rituel qui les entourent. Je fais aussi une fixette sur le corps des Apaches. Je suis hyper sensible à l'érotisation des corps dans le western. Les Indiens ont la pommette haute, des lèvres ourlées, une dureté terrible dans le regard et leurs jambes nues qui courent comme des danseuses du Crazy Horse. Sauf que ce sont des bêtes à tuer qui s'entraînent à la guerre depuis l'âge de 4 ans. Évidemment, aujourd'hui, quand j'entends tirer, ce sont surtout les chasseurs dans la forêt et ça me plaît beaucoup moins. Donc je suis partagé entre le plaisir gamin de faire des cartons sur des boîtes de conserve et la futilité de tout ça. C'est un peu con, non (rires) ?

Justement, le western et vous, c'est une histoire ancienne qui a commencé de quelle manière ?

Tout gosse, je tombe en pâmoison devant des reproductions de vieilles photos de la conquête de l'Ouest. C'est une fenêtre sur un autre monde. Plus tard à la télévision, en noir et blanc évidemment, je découvre la dimension métaphysique de Monument Valley dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford. C'est l'hallucination complète. Alors, je cherche avidement des équivalents dans la bande dessinée. Il y a *Teddy Ted* de Gérald Forton dans *Vaillant*, un peu trop proche à mon goût, mais j'y trouve mon comptant de pistolets, de ceintures et de chevaux. Puis, c'est la découverte de *Blueberry* dans *Pilote*. Paradoxalement, j'ai découvert plus tard le *Jerry Spring* de Jijé et il m'apparaît du coup plus

CI-DESSOUS
Une magnifique composition des *Chariots de Thespis* où le dessin est encore structuré par les masses de noir

© Christian Rossi

conventionnel. En revanche, sa lecture me permet de comprendre que la maestria de la mise en scène de Giraud me captive littéralement. Malgré les pavés de texte de Charlier, j'ai l'impression d'y être. Pendant des années, je n'ai eu de cesse de vouloir le rencontrer. C'était tellement dense que le rêve s'est finalement réalisé.

> *"J'essaie d'appréhender la couleur comme un outil narratif, pas seulement comme un élément d'ambiance."*

***Deadline*, votre dernier album, est entièrement réalisé en couleur directe. Votre attirance pour la couleur n'est pas nouvelle, mais elle semble prendre de plus en plus d'importance dans vos recherches. Est-ce le cas ?**

La couleur m'a toujours terriblement excité. J'ai fait mon apprentissage de coloriste sur bleu dès ma première série, *Les Aventures de Frédéric Joubert* (éditions Glénat), que scénarisait Henri Filippini. J'essaie toujours d'appréhender la couleur comme un outil narratif, et pas seulement comme un élément d'ambiance. La couleur est pour moi un médium. Je suis un gouacheur autodidacte, chromiste de formation. J'ai fait l'École Estienne où j'ai appris à me débrouiller avec seulement les trois couleurs primaires et du noir. Avec une gamme de départ si réduite, si elle n'est pas correctement étalonnée, tu souffres pour obtenir la couleur que tu cherches. C'est pourquoi il faut faire des essais multiples, tester différentes marques, changer de médiums, passer de la gouache aux encres, essayer les aquarelles en tubes. En ce moment, j'utilise les aquarelles liquides confectionnées par le Dr Ph. Martin's, dans le Colorado, parce qu'elles sont très pigmentées et lumineuses. J'ai toujours été sensible aux gammes plus chaudes et chaleureuses. Pour en avoir parlé avec des copains, on a tous nos chocs d'étalonnage, qui prennent plus ou moins de temps de recherche, selon les cas. Comment obtenir le plus sombre du sombre ou le plus clair du clair ? Je me suis aussi beaucoup inspiré des contrastes de couleurs décrits par Johannes Itten au moment du Bauhaus. Et puis un jour, je vois débarquer Liberatore. Je tombe de l'armoire en voyant sa technique mixte sur *Ranxerox*. J'ai fait de la natation en club, j'en ai observé des mecs et des nanas bien gaulés. Travailler sur des modèles vivants te donne aussi de bons repères, mais Liberatore, lui, il s'en branle complètement de l'anatomie. Il invente des muscles ! Et il utilise tout ce qui lui passe par la main, rouge à lèvres, feutres. Une vraie alchimie !

Quel est le cheminement qui vous mène jusqu'à la couleur directe sur *W.E.S.T.* et *Deadline* ?

À la base, j'ai été marqué par les Américains, Hal Foster, Milton Caniff, Noel Sickles et Alex Toth, qui avaient une vision et une stylisation du noir et blanc. Mais comment figurer cet instant précis de l'aube ou du crépuscule, ce moment particulier de transition entre l'ombre et la lumière ? Jean Giraud, avec son intelligence et toute la précision qu'il mettait dans son encrage, avait trouvé le moyen de rendre cet entre-deux en ajoutant des hachures et des rondes-bosses en relief pour avoir une lumière intermédiaire, plus subtile et plus douce. Et après ? Qu'est-ce que tu veux faire après Gustave Doré, Virgil Finlay, Jean et ses hachures ? Le recours à la couleur directe témoigne de cette frustration. Comment rendre le passage de l'ombre à la lumière ? C'est cette recherche qui s'affirme au fil des albums dans la série *W.E.S.T.* et que j'ai poussée encore plus loin dans *Deadline*.

***Deadline* représente donc une sorte d'aboutissement ?**

CI-DESSOUS
Christian Rossi sous l'influence de Jean Giraud.

© Christian Rossi, 2014

© Sepia/Rioux Dargaud 2014

BON... OUI, ENFIN, POUR CELA, IL FAUT QUE JE SOIS ADMISE EN PREMIÈRE ANNÉE...
MAÎTRE COMÈTE !
APRÈS, C'EST L'AFFAIRE DE QUATRE OU CINQ ANS LE TEMPS DE PASSER LE BARREAU DE PARIS...
QUATRE OU CINQ ANS ?...

Oui, mais maintenant, c'est déjà de l'histoire ancienne. Et surtout, depuis que Jean n'est plus là, ça n'a plus d'importance. Il faut entendre cela comme une forme de libération. Lui ne m'a jamais jugé. Jean a toujours souhaité que je me libère. C'est d'ailleurs ce que je réponds, moi aussi, aux jeunes dessinateurs qui passent me voir. Je leur dis, comme j'entends encore Jean me dire : « Libère-toi, mec ! » Voilà. Facile à dire ! En réalité, je suis quelqu'un d'orgueilleux et d'humble à la fois. Comme je pense que j'ai en moi les moyens de concrétiser ce que j'ai envie de faire, l'insatisfaction naît de cette impression de me réveiller après coup pour découvrir la réalité de mon dessin et mesurer l'écart terrible entre ce que j'ai couché sur le papier et ce que j'essayais de faire. C'est plus que de l'insatisfaction. Je ne cède pas facilement au découragement, mais dans ces moments-là, j'ai de la peine. « Putain, mon pauvre ami, t'en est encore là ?! T'as pas encore compris ? Tu ne peux pas essayer d'être un peu moins ambitieux et plus naturel ? » Quand j'ai fait mes premiers *roughs* sur la série *Jim Cutlass*, Jean était ravi, parce que j'avais trouvé un dessin parfaitement naturel qui tenait tout seul. Il m'a demandé : « Mais pourquoi tu ne dessines pas toujours comme ça ? » C'était horrible, parce que moi, je voulais tout mettre à la fois : de la profondeur de champ, de l'ombre, de la lumière, des proportions, de la générosité. Je ne savais pas où m'arrêter.

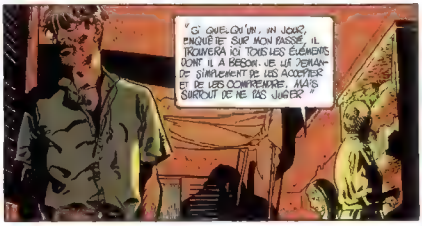
Vous êtes toujours très critique envers votre travail, pourtant votre reprise de *Jim Cutlass* est magnifique, à la fois bondissante et solaire. Qu'en pensait Jean Giraud ?
Jean m'a dit plusieurs fois qu'il avait dessiné *Mississippi River* très vite et sans doc. Moi, je ne voyais que les performances d'un dessin à l'américaine, à la plume, rehaussé au pinceau, balancé d'une façon magistrale et bestiale. J'ai voulu le reprendre comme ça, avec mes pauvres moyens. Mais pour être à un tel niveau, il fallait résoudre tant de problèmes pour lesquels je me sens tellement mieux armé aujourd'hui qu'à l'époque. Pourtant, quand Jean a vu la première page de *L'Alligator blanc*, il m'a embrassé sur la bouche. Ce baiser a scellé ma reprise du personnage.

Pour revenir à *Deadline*, je me suis demandé comment vous pouviez vous engager si loin dans la couleur, vous qui ne jurez que par l'école du trait américain en noir et blanc ?
Déjà dans *Tirésias* (éditions Casterman), j'avais mis au point une technique intermédiaire à partir de mes planches en noir et blanc où tous les repentirs, les rustines et le blanco sont autorisés, que je photocopiais sur un bon papier dessin pour ensuite les mettre en couleurs à l'aquarelle. C'était de la couleur semi-directe, mes premiers pas vers la mise en couleurs directe. Comme j'ai toujours fait des pochades à la gouache, je me suis dit que, finalement, moi qui aime tellement ces grands maîtres américains du noir et blanc, peut-être que je me gourais complètement. Peut-être que je devais trahir cette bande dessinée en noir et blanc, que je tiens pour la seule vraie bande dessinée, pour trouver un moyen d'élargir l'éventail de mes compositions lumineuses.

Mais tous ces auteurs américains, que vous admirez tant, se sont posé exactement les mêmes questions que vous. Et pourtant, ils sont restés dans le noir et blanc.
Évidemment ! Mais j'ai été bluffé par l'orgueil. C'est triste à dire. Si je m'étais contenté d'une écriture aisée, sur les traces de Hugo Pratt par exemple, j'aurais été moins malheureux. Je me serais concentré sur les ambiances, la narration, et j'aurais pu trouver un véhicule et m'y tenir sans avoir besoin de changer de style tous les trois albums.

N'est-ce pas parce que vous vous ajoutez volontairement des contraintes supplémentaires à chaque nouvel album ?
Oui. Comme je n'ai pas fait les Beaux-Arts, je me sers de la bande dessinée pour expérimenter et bricoler. Ma femme me dit toujours : « Tu trouves un truc, et comme tu l'as trouvé, tu l'abandonnes. »

C'est quand même toujours mieux que de rester figé dans la même posture, non ?
Pas forcement. Ça peut aussi donner une œuvre. Prenons Hergé : il aspirait à devenir un dessinateur réaliste, mais son dessin s'est longtemps trouvé contraint par la tradition du dessin enfantin de Saint-Ogan. Jusqu'au jour où il s'en libère grâce à cette fameuse trouvaille de la Ligne Claire. Avec cette esthétique, il arrive à résoudre la quadrature du cercle puisque la Ligne Claire, c'est le véhicule par excellence ! Moi aussi, j'aurais aimé que cette esthétique me parle. J'aurais été tenté par l'ranqun, évidemment. Seulement

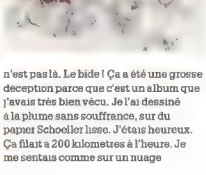

« QUELQU'UN, UN JOUR, PRENDRA LE SUIS MON PASSAGE. IL TROUVERA ICI TOUS LES ÉLÉMENTS DONT IL A BESOIN. JE LUI DEMANDE SIMPLEMENT DE LES ACCEPTER ET DE LES COMPRENDRE. MAIS SURTOUT DE NE PAS JUGER »

Les Étonnants Chats, Julien Rioux © Sepia et Rioux 2013

CROQUIS Paysage tout en nuances et en lumière qui évite tant que possible de recourir au travail du trait.

© Documents Jean Giraud – Moebius 2014

© Ruan



© Ruan

> *"Quand Jean Giraud a vu la première page de L'Alligator blanc, il m'a embrassé sur la bouche."*

voilà, je tombe sur les Américains des l'âge de 14 ou 15 ans, par l'entremise d'un copain qui achète les magazines *Creepy* et *Eerie* des éditions Warren et tous les autres comics qu'on peut trouver chez Brentano's, la librairie américaine de Paris. Je lis ces histoires courtes et je tombe sur Alex Toth. Un choc ! C'est une autre écriture, une autre façon d'manager la dramaturgie, comme les mômes d'aujourd'hui ont une ouverture sur le manga. Et du coup, ça me sort du Franco-Belge.

Le regrettez-vous ?

J'ai toujours eu peur d'être pris pour un mec puéril. C'est pourquoi j'ai cherché à me rassurer avec un dessin adulte. Le puéril, à mes yeux, c'était le dessin gros nez que je n'assumais pas et auquel j'opposais le dessin adulte, celui qui respecte les proportions et les attitudes et qui provoque une sorte de trouble chez le lecteur parce qu'il compose une réalité qu'on ne peut pas remettre en cause, parce qu'elle est ordonnée, synthétisée, digérée. Pour moi, c'était le top ! Et moi, je voulais être dans le top ! Il faut se rendre compte qu'il n'y a pas beaucoup de bons dessinateurs réalistes. La plupart, c'est du tout-venant, banal, et maintenant, c'est encore plus impersonnel à cause des captures d'images. C'est terrible ! On voit ce qu'il en reste au moment des dédicaces ! Les bons dessinateurs réalistes ne courent pas les rues, et ceux qui sont capables d'expressivité sans être réalistes sont encore plus rarissimes. Il faut vraiment s'appeler Will Eisner pour avoir un dessin pareil, avec la patate et les couilles !

Pourtant, vous avez retrouvé ce chemin du Franco-Belge avec *La Gloire d'Héra* (éditions Casterman) ?

Oui, et tant mieux ! Parce qu'un type comme Uderzo, c'est pas un rigolo. C'est du solide. Quand il dessine un légionnaire romain, on sent dans son anatomie qu'il a déjà plusieurs campagnes dans les guibolles. Pour *La Gloire d'Héra*, la clause de style s'imposait d'évidence à la lecture du scénario. C'est de la mythologie. Si je traite le centaure de manière réaliste, je sais à l'avance que je vais souffrir. Mais surtout, il y a cet infanticide qui clôt tragiquement l'histoire. J'étais bouleversé au moment de dessiner la séquence, que j'élude d'ailleurs dans le découpage parce qu'il est hors de question pour moi de montrer le corps des mômes démembré. La, j'atteins mes limites. Je me suis concentré sur le regard d'Alcée et laisse le lecteur imaginer le pire. Le semi-réalisme s'imposait pour désamorcer cette tragédie. Manque de chance, on fait une putain de bonne histoire et le public n'est pas là. Le bide ! Ça a été une grosse déception parce que c'est un album que j'avais très bien vécu. Je l'ai dessiné à la plume sans souffrance, sur du papier Schoeller lisse. J'étais heureux. Ça filait à 200 kilomètres à l'heure. Je me sentais comme sur un nuage.

Êtiez-vous aussi apaisé en dessinant *Paulette Comète* (editions Dargaud) ?

J'aurai dû. Mais je me suis emmêlé les pinceaux. J'aurais dû parce que l'enjeu cette fois-ci, c'était le dialogue avec Mathieu Sapin autour du personnage du *Spirit*. J'avais déjà travaillé de l'intérieur le dessin d'Eisner pour un projet de dessin animé. Comment qualifier son trait ? Inventif, drôle et triste à la fois. C'est bon, tout simplement ! C'est Eisner, un mec qui dessine, qui a galéré et qui connaît les réalités de la vie. Donc au départ, je me concentre sur le personnage de Paulette, parce que je veux qu'elle soit attractive, elle crée des émois autour d'elle sans comprendre, car c'est une ingénue. Mais au fur et à mesure, je perds la fantaisie d'Eisner parce que je travaille sur un format vraiment trop grand où mon pinceau s'égare. Je me perds dans les décors, sans trouver l'aisance que j'aurai dû développer. Dommage… Bon, le plus important, c'est quand même d'arriver à rester soi-même. Je pense que les faiblesses et les ratages sont autant de marchepieds qui permettent au lecteur d'investir les efforts de l'artiste. À certains moments dans ta vie, tu bénéficies d'une plénitude, *a contrario*, tu as parfois des doutes et ce sont tes frustrations qui t'emportent. ◆

© Corbis Historical/Getty Images/Hulton Archive

George Herriman

LE BONHEUR D'ÊTRE UN(E) CHAT(TE)

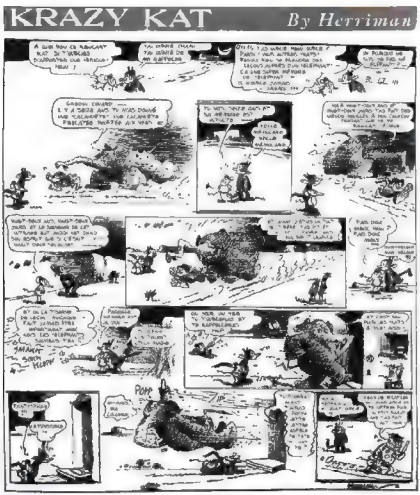
Krazy Kat ou la meilleure bande dessinée de tous les temps? Une édition française (Les Rêveurs) de deux premiers volumes, impeccables, sont déjà sortis permet de se plonger dans ce strip quasi philosophique dont l'abstraction cache le genie, dont l'absurde dissimule la joie.

— PAR JOSEPH ONOSN —

L'histoire est classique un trio amoureux Formée autour d'un schéma sans cesse répété entre trois personnages, elle est rejouee d'une planche à la prochaine à la façon d'un petit théâtre de boulevard et se lit comme une variation autour du mythe de Sisyphe, ce personnage voué à recommencer éternellement la même action : pousser un rocher au sommet d'une colline, le voir rouler de l'autre côté, recommencer Dans le monde de *Krazy Kat*, strip américain légendaire, même système : la triangulaire amoureuse est un enclos dont on ne sort jamais, un manège qui tourne sans cesse sur lui-même Jamais le trio ne devient duo ou couple. Cet aspect absolument irrésolu est bien ce qui constitue la sève de ce strip considéré comme l'une des plus belles créations de la bande dessinée, commentée par beaucoup et notamment par des auteurs n'ayant que peu à voir avec la bande dessinée ou les comics ; on songe ici aux textes d'Umberto Eco ou de E. E. Cummings, entre autres. Mais aussi à une correspondance étonnante avec Picasso qui était, dit-on, fan du Kat.

Une bête histoire d'amour ?

De quoi s'agit-il vraiment ? Des récits qui tiennent tous invariablement en peu de mots : des personnages animaliers qui mènent une vie paisible dans un endroit nommé Coconino County, évoquant la Californie, le Nevada, l'Arizona, le Colorado, leurs alentours. Ils entretiennent, pour trois d'entre eux– un chat, un chien, une souris–, une forme d'interaction très précise. Le chien aime le chat qui aime la souris qui ne songe qu'à lancer des briques fraichement constituées à la tête du félin. Tout a ses amours, le chat (Kat) ne se rend pas compte de ce que veut lui faire subir la souris (Ignatz Mouse), tandis que le chien (Offissa Pup) fait de son mieux pour empêcher la brique d'atteindre sa cible Il est dans son rôle, après tout, de policier de Coconino et emprisonne souvent la souris. Mais au-delà de sa professsion et des devoirs qui lui en incombent, Offissa Pup témoigne d'une vraie tendresse à l'égard du chat. Tendresse prévenante, jamais formulée en tant que telle, mais manifestation a travers toutes les preuves d'affection que Pup met en scène pour prévenir les tentatives de violence contre Krazy. Comme si, au fond, *Krazy Kat* était une preuve de l'idée qui apparaît à la fois dans les vers du poète Pierre Reverdy, « Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour », et qui surgira en 1945 au cœur des dialogues écrits par Jean Cocteau pour le film de Robert Bresson, *Les Dames du bois de Boulogne*, où, là encore, un personnage pris dans un trio amoureux dit ces mêmes mots… Paradoxe sentimental qui ne trouve jamais les mots pour être vraiment exprimé, mis en scène aussi pour illustrer l'adage populaire « suis-moi, je te fuis ; fuis-moi, je te suis », *Krazy Kat* a été décliné en strips quotidiens et



© 2013 Les Rêveurs

CI-DESSUS Une bande dessinée réputée intraduisible, à cause de son argot et des multiples références au langage de l'époque.

en *Sundays*, pages du dimanche, plus longues. Le tout forme un ensemble qui ne se départit jamais de la ligne directrice que George Herriman tint imperturbablement de 1913 à 1944, date de sa mort. Trente et une années. Un temps long durant lequel Herriman parvient à bâtir le parfait opposé de ce qu'un autre grand auteur américain – habitué lui aussi à la même forme – aura passé sa vie à construire dans son *Gasoline Alley*. Frank King aura su donner vie à ses personnages en les faisant évoluer, grandir, puis vieillir, introduisant par la même occasion le temps qui passe en bande dessinée. Son strip, qu'il a tenu de 1918 à 1951, a été repris par d'autres et continue à être publié. Herriman, lui, est parvenu à jouer également avec la représentation du temps, mais en faisant l'exact inverse de Frank King : la ou ce dernier fait lentement évoluer le temps, Herriman stagne dans l'intemporel, mais s'attache à constamment métamorphoser le paysage. Il le fait toujours de manière systématique et drastique : d'une case à l'autre. Alors que l'action est en train de se dérouler, le décor change du tout au tout et cela sans même que l'angle de vue ait été modifié. Comme si, en regardant son personnage toujours de la même façon, Herriman faisait évoluer tout ce qui l'entoure pour signaler des changements profonds de pensée, d'état d'esprit ou de sentiments. Cela, il en joue en permanence et extrapole cette tactique à l'ensemble de ses pages, notamment dans ses planches du dimanche où il s'évertue à changer d'une semaine à l'autre toute sa titraille, la façon d'inscrire le titre en haut de page ou encore sa construction même. Tandis que dans la pratique, ce genre de pages est plutôt figé pour rendre la tâche plus simple aux auteurs, Herriman semble trouver son plaisir, sa joie de dessinateur, en modifiant sans cesse les cadres de son univers et de sa planche de travail. Ce qui, aux lecteurs qui s'immiscent pour la première fois dans son univers, a pour effet de produire un fort sentiment d'incompréhension face à une cosmogonie sans cesse mouvante, que l'on a tendance à voir comme abstraite plutôt que narrative.

Succès posthume

Est-ce à cause de tout cela que personne n'aura repris *Krazy Kat* après la mort d'Herriman ? A moins que ce ne soit le peu de succès, au fond, du strip. Car malgré sa longévité, on dit que *Krazy Kat* n'a eu le droit à sa carrière que grâce à la bénédiction du magnat de la presse, William Randolph Hearst, qui en était fan et imposait le strip à tous les journaux dont il était propriétaire, alors même que les rédacteurs en chef n'en voulaient guère… De fait, après la mort de son créateur, *Krazy Kat* ne lui survit pas mais le strip n'est pas oublié pour autant. Au contraire, il rentre directement dans la légende, obtenant de décennie en décennie une reconnaissance de plus en plus vaste, qui s'est concrétisée par l'attribution d'une récompense inégalée lorsque le *Comics Journal* décrète que *Krazy Kat* est la meilleure bande dessinée de tous les temps. Une reconnaissance qui s'est poursuivie avec la récente réédition de l'intégralité des planches du dimanche par l'éditeur américain Fantagraphics, donnant lieu à un vaste travail quasi encyclopédique. Ce dernier s'est achevé aux États-Unis et est en voie de publication en France, via le projet de traduction initié par la maison d'édition de Manu Larcenet, Les Rêveurs. Deux tomes au format plus grand que les éditions américaines ont vu le jour en 2012 puis en 2013. Surtout, au-delà du travail de réédition intégrale, se déroule quelque chose de plus ample que la simple compilation exhaustive. Ce qui est intéressant, c'est tout ce qu'surgit de la lecture, et notamment des questions liées au genre, à la sexualité et à la façon dont se déroulent les histoires amoureuses à l'américaine. Tout cela se focalise sur l'identité même des personnages et l'ambiguïté que laisse planer Herriman sur le genre de *Krazy Kat*. Le chat est-il masculin ou féminin ? Une question présente dès les années 1920, qui prend une dimension supplémentaire presque un siècle plus tard, dans le sillage des études sur

© 2013 Les Rêveurs

ci-dessus Les couvertures de deux éditions françaises de *Krazy Kat*.

le genre qui domine une partie du débat intellectuel depuis l'avènement critique de la sociologue Judith Butler et de ses travaux sur le genre.

L'ombre portée d'Herriman

Dans un entretien donné en mai-juin 2012 au site Du9, mené par le journaliste Gilles Suchey, le traducteur de la nouvelle version française de Krazy Kat, Marc Voline explique : « Il faut parler de Gilbert Seldes, un critique branché des années 1920 très important historiquement, qui écrit un article dans *Vanity Fair* où il parle de *Krazy Kat* en termes pour le moins élogieux. Cet article en préfigure un autre dans *The Seven Lively Arts* en 1924, un

Dans Krazy Kat, il y a surtout une volonté de toucher d'un même doigt ce qui lie l'absurde au bonheur.

livre consacré aux arts populaires qui évoque aussi bien Charlie Chaplin que Pablo Picasso. Il écrit : "*Krazy Kat* est l'œuvre d'art la plus étonnante, fantastique et satisfaisante produite en Amérique aujourd'hui." Notons que le mot "comics" n'est pas prononce Gilbert Seldes va devenir proche de George Herriman. Concernant le sexe de Krazy, il dira : "androgyne, prêt à être l'un ou l'autre". Il y a aussi une fameuse citation dans les mémoires de Frank Capra, qui travaillait dans des studios ou Herriman se rendait souvent pour blaguer avec les scénaristes – il y installait parfois même sa table de travail. Capra pose un jour la fameuse question, Herriman lui repond que lui-même se l'est posee comme beaucoup de lecteurs, qu'il a essayé de faire de Krazy une fille et même de la rendre enceinte mais que ça ne collait pas, que ce n'était plus "The Kat". Il lui dit finalement que Krazy est comme un elfe, un lutin, que ces êtres n'ont pas de sexe, qu'il est aussi "*ready to butt into anything*", ce qu'on pourrait traduire par : "prêt à mettre son grain de sel n'importe où". Il est intéressant aussi de voir comment *Krazy Kat* est perçu par les habitants de Coconino, et en particulier par le deuxième protagoniste principal, Ignatz, la souris dont il est amoureux. Je dis "il est amoureux" parce que le pronom masculin est utilise dans 99 % des cas. Aux yeux d'Ignatz, Krazy est bien un chat. Par exemple, des qu'il lui parle de drague, il dit : "Ah, t'es alle draguer les *babes*", les minettes. Mais si Ignatz introduit une telle notion, c'est Krazy, par une pirouette, qui va semer le doute. Il va retorquer quelque chose comme : "J'ai beaucoup de problèmes avec ma femme, et j'ai aussi beaucoup de problèmes avec mon mari." » Jouer avec les perceptions. C'est toujours ainsi que Krazy Kat peut se lire, mais aussi comme une exploration des sentiments qui dominent les relations sociales. Herriman, *in fine*, aura passé trente années à décortiquer toutes les interactions possibles entre trois êtres parmi lesquels circule un inlassable et interissable désir, dont l'accomplissement est essentiellement exposé sur la place publique, au vu et au su de tous les autres habitants de Coconino.
La réédition intégrale de l'éditeur Fantagraphics témoigne aussi de la durée de l'influence de *Krazy Kat* : elle a bénéficié du concours, pour son design, de Chris Ware, grand fan du strip. Dans les années 1990 et 2000, Ware avait même conçu un personnage, Quimby, à la croisée des chemins entre ceux d'Herriman et ceux de Walt Disney, avec quelque chose de très vicieux aussi. Comme une version moderne et mutante de *Krazy Kat* ? À peu près. Pour autant, c'est bien l'une des rares filiations directes ayant surgi dans l'époque contemporaine. Hormis, peut-être, l'étrange strip *Amy & Jordan* de Marc Beyer (voir *Kaboom* 1), qui reprend l'idée théâtrale de *Krazy Kat*, la plonge dans un univers urbain glauque et explore, aussi, les relations qui lient, comme par essence même, deux personnages qui auraient tout d'antinomique. Avec, là encore, une même approche de l'ambiguïté sexuelle et du jeu avec les genres.
Pour autant, une chose échappe à ceux qui ont tenté d'approcher *Krazy Kat*, de s'en faire les héritiers, les enfants ou les repreneurs. Une chose fondamentalement liée à l'esprit même inculque par Herriman : une forme de poésie joyeuse. Ou, même, une joie très poétique. Car, dans *Krazy Kat*, il y a surtout, par-delà les problematiques, une volonte de toucher d'un même doigt ce qui lie l'absurde et le bonheur. Il ne faut en effet pas oublier que Krazy n'est jamais aussi content que lorsqu'Ignatz le touche d'un coup de brique, l'assomme pour de bon. Il est aux anges, littéralement. Ce qui n'en fait pas un masochiste, mais, bêtement, un être humain soudain rempli de joie par le fait que l'être aimé se soit, d'une façon ou d'une autre, préoccupé de lui. Là encore, comme dans le mythe de Sisyphe, ce qui est important ce n'est pas tant l'absurdite de la situation, du travail sans fin, mais plutôt ce qui est mis à nu dans l'esprit des personnages. Pour paraphraser Albert Camus sur le mythe de Sisyphe, il faut imaginer Krazy Kat heureux. ◆

© Luigi Serafini

Ever Meulen
GÉOMÉTRIE FANTAISIE

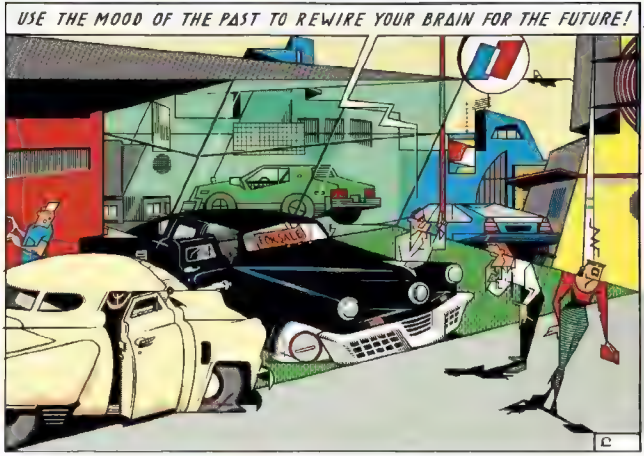
Auteur d'illustrations toniques et colorées, le Belge Ever Meulen brille par sa rareté. La Galerie Champaka lui consacre à Paris une exposition remarquable, et publie l'édition française d'*Automotiv*, catalogue d'une passion ancienne pour l'automobile mêlée à des compositions surprenantes, des lignes dont l'apparente raideur cache une réjouissante liberté.

— PROPOS RECUEILLIS PAR YVETTE BLAS —

Le trait d'Ever Meulen suggère immédiatement l'énergie et l'hédonisme, une outrance pour de rire en perpétuel mouvement. Le souvenir des années 1950 semble omniprésent dans ces images : l'avenir est radieux, la croissance immortelle, et les voitures occupent une place de choix. Corvette, Lotus, Alfa ou Lancia, toutes rappellent par leurs formes hardies et généreuses l'émancipation aujourd'hui acquise que l'automobile a pu symboliser. Ever Meulen plaide pour une technologie ludique et racée, qui sert sans asservir et stimule un homme moderne, capable de se surpasser par l'invention d'objets nobles et massifs, beaux à l'œil, agréables au toucher et destinés à tous. Dandys, jazzmen, mécanos et pilotes, les habitants de ces cités multicolores conduisent des bolides éblouissants et parcourent des architectures futuristes dont la rigueur paraît s'opposer en permanence à un foutraque assumé. Superbe livre, *Automotiv* vient rappeler que l'automobile reste depuis quarante ans le sujet d'étude favori de l'auteur. Stylisées au point de pouvoir ressembler à des pianos, des comptoirs de bar, des vaisseaux indestructibles, les voitures peuplent ici des compositions aux perspectives multiples, dont les points de fuite seraient autant de faux-semblants, et dont les objets et les corps s'affileraient comme des rasoirs ou s'épanouiraient nonchalamment dans la rondeur. Les éléments se télescopent en permanence, figurant une multitude de situations et de référentiels distincts, aiguillés par des réseaux de lignes qui semblent composer, bien plus que les repères d'une mise en espace de toute façon sabotée, une matière vivante douée d'autodérision. La ligne se joue sans cesse de l'œil, elle stylise le rendu sans détourner le sens ni trop le contraindre. Franquin avait pris la liberté de s'éloigner du réalisme en créant la Turbotraction, offerte à Spirou et Fantasio dans *La Corne de Rhinocéros*. Ever Meulen fait de même avec le projet Nisiov, voiture irréalisable qui semble pourtant régler pas mal de questions aérodynamiques. *Automotiv*, ou l'importance capitale de la voiture dans la bande dessinée franco-belge, et sa portée édifiante pour toute une génération d'auteurs.

Votre travail est souvent associé à celui de Joost Swarte, Yves Chaland, Ted Benoit ou Daniel Torres, comme s'il existait une Internationale de la Ligne Claire qui regardait les années 1950 depuis les années 1980…

J'ai toujours dessiné en vue de devenir auteur de bande dessinée. Je vivais dans un village flamand et rêvais alors de devenir l'apprenti de Peyo ou de Morris. Il faut comprendre ce qu'a représenté l'Expo 58 de Bruxelles, avec l'Atomium dont a dérivé plus tard la notion de « style atome ». C'était formidable d'être un enfant dans les années 1950, j'avais moi-même 12 ans en 1958 et ces pavillons colorés incarnaient un futur enchanteur, une vision accomplie de ce que pouvait être l'art. Il y avait une modernité, une esthétique qui m'a profondément marqué et qui a donné aux jeunes de ma génération une vision idéalisée du futur. Plus tard, pendant mes six années d'études en école d'art, la bande dessinée était taboue, et j'ai beaucoup appris sur le graphisme et la technique sans pour autant m'éloigner de mon envie de dessiner, ni de l'influence de la bande dessinée belge. J'ai rencontré Joost Swarte en 1970, au moment où je publiais mes premiers dessins. Joost les avait vus, il désirait lui aussi devenir auteur de bande dessinée.



© Centre Ch. Desson 2013

Nous étions très jeunes et pleins d'enthousiasme, et notre amitié est née de nos nombreux goûts communs : nous aimions les musiques noires, l'architecture des années 1920 et 1930, le Bauhaus, et bien sûr la bande dessinée belge, cette fameuse Ligne Claire que Joost théorise à la fin des années 1970. Nous avons donc démarré ensemble, lui à Haarlem, aux Pays-Bas, et moi à Bruxelles, en publiant des dessins dans le journal belge *Humo*, puis en 1976 en France dans *Surprise*, la revue qu'avait créée Willem. Elle n'a eu que cinq numéros, mais nous avons tout de même pu réaliser une couverture chacun. Quelques mois plus tard, les Français sont venus nous voir : Yves Chaland, Serge Clerc, Ted Benoit… Ils nous avaient repérés dans *Surprise*. Nous sommes restés copains, et quelques années plus tard, dans les années 1980, nous allions avoir les mêmes éditeurs. Refusant d'être peintre, j'ai très tôt préféré l'illustration de commande. Par chance, j'ai toujours pu insérer dans mes travaux ce que j'aimais, et je crois qu'au fond, ce qui nous rapprochait avec ces différents auteurs, c'est que nous essayions de faire quelque chose qui pouvait réunir tout ce que nous aimions : les voitures, l'architecture, la bande dessinée belge. – Il me semble que nous avons été les premiers à travailler dans ce style rétro qui n'était pas encore à la mode, et que l'on n'appelait pas encore « Ligne Claire ».

EVER MEULEN

"La ligne reste l'élément le plus caractéristique de mon style. Le trait a plus d'importance que la couleur."

Il y a toujours eu beaucoup de voitures dans votre travail. Pourquoi ce motif est-il si présent ?

Chez moi, il n'y avait pas de voitures, mais on voyait souvent des Dauphine, et quelques Américaines. Il y a cinquante ans, cela voulait dire quelque chose de rouler en Américaine, c'était évidemment un signe de distinction sociale pour les notaires ou les médecins. La presse de bande dessinée m'a beaucoup influencé, d'ailleurs je pensais que les pages étaient dessinées au format de publication, du coup j'ai fait mes premières planches sur des A4, j'étais un miniaturiste ! *Tintin* et *Spirou* étaient alors sacrés, on attendait avec impatience le jeudi après-midi. J'ai imité tous les auteurs que j'adorais, les réalistes de *Tintin*, Jean Graton, Willy Vandersteen ou Edgar P. Jacobs, puis dans *Spirou* (ou plutôt *Robbedoes*, la version néerlandaise du journal), le style de Franquin. Ils dessinaient tous énormément de voitures, et il y avait aussi des chroniques : « Starter » dans *Spirou*, et la chronique de Paul Frère illustrée par Jean Graton dans *Tintin*. Des milliers de lecteurs et moi, nous avons donc rêvé de voitures, c'était à l'époque un objet très positif, un objet d'art, tandis qu'aujourd'hui, c'est un désastre, la voiture a une image très négative. Pour moi, la bande dessinée était le moyen de dessiner des voitures et des bâtiments. Sans être un architecte contrarié, j'ai toujours aimé dessiner des volumes, des formes. Et surtout des voitures, qui depuis toujours m'apparaissent comme des sculptures sur quatre roues.

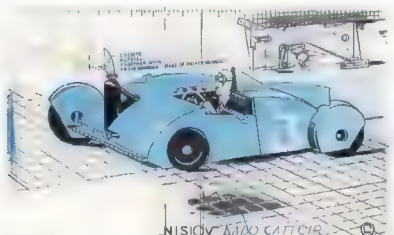
Représenter une voiture semble poser de nombreux problèmes aux dessinateurs : il s'agit de respecter les proportions, la perspective, la fidélité au modèle existant…

Oui, dessiner des voitures est très difficile. L'idée de les styliser m'a toujours davantage intéressé, même si je peux bien sûr les reproduire de façon réaliste – et je suis d'ailleurs très exigeant lorsqu'il s'agit de les dessiner ainsi : les portes « papillons » d'une Mercedes 300 SL, par exemple, doivent être reproduites fidèlement. Il faut alors raconter l'histoire, expliquer que ce modèle mythique doit ses portes coulissantes à un impératif technique, et non pas à la fantaisie de *ses* créateurs. Le plus difficile, en fait, c'est de dessiner les roues, ces pattes fixées au sol. J'ai appris pendant mes études d'art à dessiner une chaise, ce qui permet de mesurer la perspective. Mais une voiture n'est pas une chaise, ce n'est pas une construction ouverte, aérée, mais une masse avec quatre points, ces quatre roues qui, en plus, doivent tourner, être inclinables. Sans compter que lorsque la voiture est représentée de trois-quarts, deux de ces quatre roues sont moins visibles, voire absentes du dessin. Il y a parfois des pneus plats dans mes voitures. Dans *Use the Mood of the Past to Rewrite Your Brain for the Future!* (*Usez du passé pour démarrer dans le futur !*), qui est un travail de commande réalisé pour le galeniste Christian Desbois, la roue à plat en bas à gauche est une nécessité, tout comme la portière ouverte : il s'agit de créer ou de prolonger une ligne, de manière à obtenir un rendu composé de lignes parallèles et de lignes qui se croisent. Ici, la Citroën CX à droite de l'image figurait une voiture moderne à l'époque où j'ai réalisé cette illustration, par opposition aux autres modèles ; et le bleu et le blanc symbolisent la France.

Vos images semblent construites de manière paradoxale. Les lignes pourraient fournir un cadre que vous paraissez vouloir en permanence perturber. Et n'y a-t-il pas à la fois un désir de profusion et de lisibilité ?

La ligne reste l'élément le plus caractéristique de mon style. Le trait a pour moi plus d'importance que la couleur. Mes images racontent des histoires séparées par des lignes, il y a une narration dedans. Dans un dessin au trait, il faut obtenir de la tension, je veux que le trait soit étiré à l'extrême. Et il y a de la fantaisie dans mon dessin, elle vient de l'architecture, des futuristes notamment, je pense par exemple à Yakov Chernikov. Je m'autorise donc à dévier du réalisme, et suis sans doute un styliste, l'essentiel restant de trouver le bon équilibre. Mais tout est possible sur le papier : un sculpteur doit composer avec l'équilibre, moi je peux en imaginer un. Tout doit aussi être lisible, clair. La lecture de la bande dessinée belge m'a sensibilisé à l'importance de la lisibilité, de la communication. Il faut donner à voir ce qui se passe. Je pense à une image où il y a un accident, des voleurs de disques, des traces dans la neige, un décor, les couleurs de l'hiver, de la publicité, une typographie… Il peut y avoir beaucoup de choses, mais tout doit pouvoir être lu. Le dessin a toujours été pour moi un jeu, jamais je ne l'ai perçu autrement. Il y a plusieurs perspectives dans mes dessins, et aussi des sections, des zones bien distinctes. Mais rien de tout cela n'est laissé au hasard, ni vite fait – je travaille assez lentement, et refuse de m'ennuyer. Il faut que le dessin soit intéressant visuellement et stimulant intellectuellement, inédit, différent de ce que l'on a déjà vu. Dans le processus, il arrive que je sois complètement perdu. Une chose qui nous distingue, Joost Swarte et moi, c'est que lui parvient à traduire en dessin une représentation mentale. Il met ses idées sur le papier. Moi, je commence quelque part sans rien avoir prévu, j'ai un sujet et parfois je me perds. Je suis concentré mais je fais des détours, je combine, je relie des points et à la fin je trace des lignes. C'est un exercice qui permet de trouver plein de choses, mais qui me contraint à une certaine lenteur. La Nisiov, cette voiture fantaisiste qui rend hommage au constructeur Gabriel Voisin, est un projet fou. Les roues sont de taille inégale, et si mes connaissances en mécanique me permettent d'expliquer certaines choses, la fantaisie domine dans le design de cet objet : l'aileron dorsal dans l'alignement de la roue lorsque la voiture tourne, c'est encore la ligne qui décide. De nouveau, le loufoque rejoint une recherche d'équilibre. Mon travail se compose d'une matière qui n'a rien d'évident ni de normal, mais qui reste amusante à dessiner. ✦

> *"Je m'autorise à dévier du réalisme, et suis sans doute un styliste, l'essentiel restant de trouver le bon équilibre."*



Nisiov Labo Cattoir, dessin pour l'exposition *Examen(s)*, Galerie Champaka, 2010.

© Champaka/Dumoulin 2013

Automotiv, exposition à la Galerie Champaka, Paris, jusqu'au 11 janvier 2014. *Automotiv*, éditions Champaka, Bruxelles, 2013.

Remerciements à Evert Meulen, Louise Rosengrel, Clémentine Guimonheil et la Galerie Champaka

© Tallandier/Jacques Tardi/Casterman 2014

Jacques Tardi
TRENTE ANS DE GUERRE

Sur le sujet de la première guerre mondiale, il est la référence en matière de bande dessinée Jacques Tardi, à coup sûr, va être lourdement sollicité pour cette année du centenaire.

– PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN –

L'année 2014 pour Jacques Tardi commence par une immense rétrospective durant le festival d'Angoulême. Elle sera ensuite scindée en deux pour partir d'un côté au siège du Parti Communiste, place Colonel Fabien à Paris, de l'autre côté au festival de la bande dessinée d'Erlangen, en Allemagne. Trente ans de travail sur ce sujet, avec un dessin singulier, riche de détails, documenté avec un soin maniaque. L'imagier de Tardi est nourri de corps pesants et incarnés ; sa manière de figurer la mort dans des tableaux statiques peinent à masquer l'émotion sous leur description rationnelle. La colère sourde qui rythme ses textes l'érige à la fois en artiste de premier plan et en commentateur pertinent. Retour sur une œuvre qui va être abondamment commentée dans les mois à venir.

L'anniversaire du centenaire de la Grande Guerre commence. Vous allez être forcément invité à vous manifester. Comment appréhendez-vous cette année ?

Certes, c'est l'année du centenaire. Mais pour la traiter rigoureusement, il aurait fallu commencer la célébration aux environs du mois d'août, pas avant. Si éditeurs et institutions occupent déjà le terrain, je ne suis pas dupe, c'est essentiellement pour des questions de pognon. Cette précipitation annonce une récupération plus qu'un hommage. Je ne suis d'autant pas dupe que ça fait trente ans que je m'intéresse au sujet, que je l'ai en tête, que je supporte les moqueries qui fusent parfois : « Tardi, toujours dans sa tranchée ? » Alors je n'y crois pas une seconde quand tout le monde passe à la commémoration émue. Elle était où, l'année dernière, l'indignation des institutions face à cette boucherie ? C'est d'ailleurs pour ça que je garde mes distances. J'ai été sollicité par la Mission du centenaire pour réaliser une fresque circulaire de 120 mètres de long qui aurait raconte toute la première guerre mondiale. La performance m'intéressait, jusqu'à ce qu'éclate cette annonce inattendue de Légion d'honneur qui venait récompenser mon travail sur la première guerre mondiale. J'ai réalisé immédiatement que si je mettais les pieds là-dedans, j'allais être récupéré, incorporé dans un cadre officiel où inévitablement l'histoire doit être en partie réécrite. Quand bien même j'avais l'assurance de pouvoir parler des sujets qui fâchent comme les mutineries, je ne me voyais pas poser à côté du ministre. Cette médaille signait une perte de liberté, m'installait dans un rôle que je n'ai jamais voulu

JACQUES TARDI

"La Légion d'honneur m'installait dans un rôle que je n'ai jamais voulu tenir : celui de l'institutionnel."

tenir et que je refusais dès la préface de *C'était la guerre des tranchées* (éditions Casterman) : celui de l'institutionnel. La situation m'apparaît un peu semblable pour l'exposition organisée ce mois-ci durant le festival d'Angoulême, je l'aurais préférée en janvier 2015. Je me demande sincèrement si ce départ précipité ne va pas créer une overdose dans six mois, avant même la date d'anniversaire réelle de la déclaration de guerre. Mais je m'y prête quand même car il faut bien créer un débat où tout le monde peut s'exprimer sur le sujet. Pour cette raison, je jouerai un rôle si on me le demande, et je trierai au mieux pour ne pas me sentir piégé. Et puis ça me fera du bien de sortir de ma planche à dessin pour avoir un contact direct. Ce qui me manque, ce qui manque à beaucoup de dessinateurs de bande dessinée, c'est le dialogue avec les personnes qui s'intéressent aux mêmes sujets.

En trente ans de travail sur ce sujet, en quoi votre approche a-t-elle évolué ?
Pour moi, ma position de départ était le discours antimilitariste, et l'envie de remettre au-devant de l'image le pauvre type manipulé. J'ai volontairement écarté les gradés. Il y avait donc cette volonté, disons politique, mais avec le temps, soyons honnêtes, j'ai également pris conscience de mon envie de m'identifier au poilu. Je crois qu'à l'époque, personne dans la bande dessinée ne pouvait comprendre ça.

> *"Le poilu que j'invente est une personne lucide qui a parfaitement conscience des manipulations dont il est l'objet."*

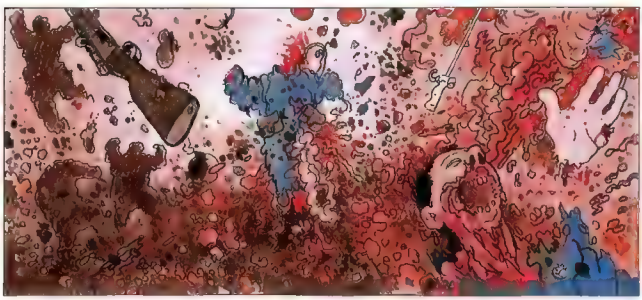
Personne n'avait envie de parler de la première guerre mondiale, ni de tenir ce rôle-là. Quand j'ai proposé pour la première fois ce projet au magazine *Pilote*, René Goscinny l'a refusé. Selon lui, *Pilote* était suivi par les instituteurs et les institutions, donc se moquer des poilus lui semblait impensable. J'avais beau lui dire que ce n'était pas comique, que je m'intéressais à la réalité du quotidien et à la survie de ces hommes, lui restait convaincu que j'allais verser à un moment ou à un autre dans le comique.
Mais le moteur de l'écriture, je crois, c'est l'envie de comprendre. Je suis taraudé par ces interrogations : pourquoi les poilus sont-ils restés sur le front, puisque la police n'aurait jamais eu les effectifs nécessaires pour interrompre une désertion massive ? Restaient-ils par amitié ? Par patriotisme ? Je ne sais pas, ce fameux « sacrifice librement consenti » survendu par l'histoire officielle, je n'arrive plus à y croire dès que je m'identifie. Ce n'était pas non plus une cause, car les poilus n'avaient pas le choix. Alors c'est vrai, c'est une tarte à la crème, je ressens de l'indignation face à la mise à disposition des individus pour défendre les intérêts de quelques-uns. Mais ça ne suffit pas pour expliquer mon travail. Je crois qu'il se

conjugue en grande partie au besoin de comprendre : comprendre s'il y avait bourrage de crâne, des instituteurs, des prêtres, si certains étaient lucides sur la situation. Voilà pourquoi le poilu que j'invente et qui me sert de fil conducteur est une personne lucide qui a parfaitement conscience des manipulations dont il est l'objet. Il me sert de vecteur pour ensuite approcher d'autres evenements, pour parler du groupe. Sincèrement, comment se fait-il que certains survivants des plonnages les plus brutaux, ces miracules presque, repartent au front ? C'est inimaginable, je n'arrive pas à comprendre ce qui se passe dans la tête de ces hommes-là.

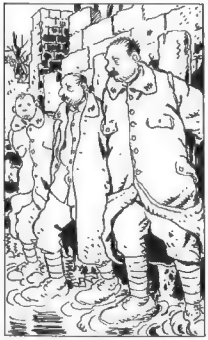
Sur ce sujet, à la fois historique et politique, quelle est, selon vous, la place de l'artiste ?
La place de l'artiste, c'est probablement celle de combler les vides laisses par les institutions et les témoignages. Pour *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag IIB* (éditions Casterman), récit que j'ai publié l'année passée sur la seconde guerre mondiale, j'ai reçu énormément de lettres pour me remercier d'avoir posé des images, un cadre, une atmosphère, sur ces événements que leurs parents leur racontaient. La vérité, il ne faut pas la mépriser, mais elle n'est pas la finalité de ces livres. Car de toute manière, les reconstitutions sont par essence inexactes. Donc l'expérience personnelle, la souffrance, importent plus. Même les ouvrages des artistes qui ont vécu la guerre sont soumis a caution. Henri Barbusse fut par exemple beaucoup critique *a posteriori*. Comment se fait-il qu'il ait pu recevoir le prix Goncourt en 1915 pour un pavé de cette épaisseur ? Comment a-t-il pu réunir autant d'expérience et de materiel ? Il est resté trois semaines sur le front. Ça peut suffire, mais comment en être sûr ? Il en va de même des films d'archives, ces reconstitutions faites au lendemain des batailles, savamment cadrées, sans risque pour le cameraman. Même les reconstitutions de Verdun réalisées *a posteriori* par Léon Poirier dans les années 1920 sont parfois crédibles d'images d'archives. Mais Poirier ne montre pas le réel, il reconstitue en tant qu'artiste la realité de la souffrance, et de la peur. C'est ça, je crois, la place de l'artiste. Retranscrire cette réalité, au plus près, pour la ramener à un niveau humain. Trouver les mots et les images, se confronter à leurs limites, pour mettre en scène nos images mentales. Le dessin, c'est sa beauté pour l'artiste de bande dessinée, permet de montrer des événements au plus près de leur réalité pour permettre à des gens qui n'ont pas vécu ses expériences de les vivre par procuration, de leur permettre de s'interroger sur les valeurs de ses situations, de mesurer ce qui présidait à telle ou telle prise de décision, hier encore incompréhensible. Plus j'accumule de la documentation et des connaissances, plus je fortifie mon indignation et mon intérêt à explorer cette période de l'histoire sous autant de points de vue et de formes possibles.

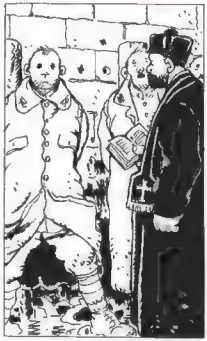
Comment approchez-vous le problème de la représentation de la violence ?
Je me pose beaucoup de questions sur la représentation de la violence. Par exemple, il m'est arrivé quelques fois de céder à l'esthétisme des effusions de sang, mais je suis mécontent de ces images. Elles sont impudiques. J'essaie de me retenir, tant que possible, d'en dessiner. Mais comment montrer

CI-DESSOUS
Une expérience graphique de représentation de la violence qui laisse toujours Tardi dans le doute.



© TARDI/Casterman 2014





l'ultra-violence sans tomber dans le spectacle ? Il y a une image, dans *Putain de guerre !* (éditions Casterman), qui représente une explosion et les corps soufflés, la violence saisie à son acmé comme ni le cinéma ni la littérature ne peuvent l'exprimer. C'est une expérience, je voulais voir si je savais faire ça. Mais je ne suis pas content de cette image. Tout d'abord car je ne suis pas sûr d'être dans le vrai, d'être dans le sujet. Mais surtout, je ne suis pas sûr de ne pas tomber dans le spectacle, dans la jolie image. Le dessin, mes moyens, touchent à leurs limites dès qu'il s'agit de représenter les moments d'ultime violence sans tomber dans l'esthétisme. Et je perds le contrôle de la situation. Par exemple, les corps éventrés avec les tripes à l'air, je ne sais pas les dessiner. Chaque fois que j'essaie, le résultat est grotesque, presque comique, c'est raté. Les corps désarticulés, également, passent très mal en dessin, car ils ressemblent à des erreurs d'anatomie et non pour des dégâts sur un corps humain. Il y a une dernière chose que j'aimerais ajouter sur le sujet : quand je dessine une tranchée par exemple, un œil sur le document photographique, un autre sur ma planche à dessin, que je suis immergé dans ce que je fais, il m'arrive de sentir des odeurs, de cadavres, de poudres, de merde. C'est fugitif, une fraction de seconde, mais c'est très fort. Je me demande si mes lecteurs ont déjà éprouvé ça à la vue de mes dessins. Est-ce que la perception de l'image va jusque-là ? Chez moi, oui.

Sur le sujet de la guerre, vous passez de la couleur au noir et blanc, de la trame à l'aquarelle. Quels éléments président au choix de vos outils ?
Pour moi, la couleur n'a jamais été indispensable. Elle peut d'ailleurs appuyer certains effets esthétiques que je souhaite éviter. Au fond, la couleur peut aider dans certains cas techniques, pour clarifier un élément ou un premier plan. Mais le noir et blanc vous aident à trouver d'autres solutions économes, plus stimulantes. Dans *Putain de guerre !*, j'ai employé la couleur pour montrer ses fameux pantalons garance avec lesquels nos soldats partaient au front, dégusés en cibles mouvantes. La couleur me permet d'exprimer également l'ensoleillement de cet été 1914, dont les témoignages vantent la beauté, avant de mieux tarir la couleur et la lumière en 1915, quand s'installe une autre forme de guerre, aux teintes de boue et d'uniformes gris-bleu. À l'ingénuité de 1914, succède la dure réalité de 1915. Au fond, je choisis souvent mes outils pour le plaisir que je peux éprouver à les manipuler. J'adorais par exemple grattouiller les trames Letraset dans *C'était la guerre des tranchées*. Je les utiliserais probablement de temps à autre si on en trouvait encore. C'est très pratique pour clarifier le dessin ou mettre en valeur certains éléments sans tomber dans l'esthétique, il suffit de rester dans l'aplat de gris la plupart du temps et soudainement de le rompre pour créer un modelé.

Après trente ans, n'avez-vous jamais eu peur de radoter ou de ressasser ?
Chaque livre tient à un projet différent. *C'était la guerre des tranchées* était une série de petites histoires où je voulais m'immerger dans la tête de ses poilus. *Putain de guerre !* était plus scolaire. Je me tiens plus à distance

des personnages, les plans sont moins rapprochés. Comme il y a peu de pages, l'image ne sert pas de vecteur narratif, c'est le texte qui organise les transitions d'une case à l'autre tandis que le dessin a une valeur purement illustrative. L'idée était de suivre un poilu anonyme qui ne cesse de croiser sur son chemin un *alter ego* allemand, dans la même situation que lui. C'est une situation assez improbable mais elle me permet de retracer la guerre dans le détail de sa chronologie. Ce qui est, par exemple, impossible avec l'histoire de mon père, qui, lui, traverse la seconde guerre mondiale en étant le plus souvent loin de l'action. Ce qui est tant mieux en quelque sorte car c'est probablement pour ça qu'il s'en est sorti. Mon père me permet de faire un gros plan sur l'humain et d'élargir ensuite sur l'ensemble des soldats qui ont connu cette situation, mais il passe à côté des grands événements, parfois à quelques semaines d'avance. Tandis que le poilu que j'invente, il n'accomplit aucun acte héroïque, la plupart du temps, il se planque, mais il a au moins le mérite d'être au mauvais endroit au mauvais moment.

Votre écriture, même en dehors des livres sur la guerre, s'attache au moment de l'histoire que vous n'avez pas connue pour en extraire une forme de vérité. D'où vient cette obsession selon vous ?

J'essaie probablement de comprendre ces périodes que je n'ai pas connues. Des périodes qui ne sont évidemment pas choisies au hasard. En exagérant un peu, mon intérêt pour la guerre découle d'un traumatisme familial. C'est également le cas pour la Commune, qui suit la guerre de 1870, ce sujet qui va préoccuper l'Europe pour le siècle suivant. Ceci dit, la Commune est, plus que la Grande Guerre, un moment que j'aurais aimé vivre. Si j'avais la possibilité de voyager dans le temps, j'aurais aimé passer une heure dans une tranchée peu exposée au danger. J'aurais aimé vivre ces moments par curiosité, pour me projeter dans le quotidien de personnes qui avaient des soucis très différents des miens. C'est un vrai problème de dessinateur, cette curiosité pratique, que n'a pas forcément l'écrivain par exemple. Quand Vautrin évoque Louise Michel, il peut effleurer ses gestes et ses actions d'une description imprécise. Ça ne pose aucun problème au lecteur. Mais le dessinateur de bande dessinée, lui, doit affronter la réalité du décor, des meubles, des ustensiles, de la manière dont il faut s'en saisir… et dans ces moments-là, je me projette dans ces personnages du passé. C'est évident que j'aurais détesté travailler dans une mine de charbon, mais j'éprouve une immense satisfaction à essayer de comprendre. C'est une curiosité qui ne s'exprime que vers le passé, non vers l'ailleurs. L'exotisme ne me fascine pas. C'est l'histoire, comprendre d'où on vient et, fondamentalement, écrire pour répondre aux questions que je n'ai jamais pu poser à mon père ou à mon grand-père, qui ont tous deux connu la guerre et en sont rentrés changés. C'est un grand regret, charge d'émotions. ◆

> *"Les reconstitutions sont par essence inexactes. L'expérience personnelle, la souffrance, importent plus."*

CI-DESSUS
Tardi prend une nouvelle fois position pour la réhabilitation politique des fusillés pour l'exemple.

Hommage

GUS BOFA L'OMBRE ÉMOUVANTE

Dessinateur et écrivain, Gus Bofa (1883-1968) a fait de son trait une écriture, avec un rythme, des harmonies, des dissonances et des arabesques, qui lui sont propres, afin de mieux exprimer sa vision singulière de l'univers. A défaut d'entrer dans les dictionnaires et les musées, il a ouvert la voie à ces artistes contemporains qui, tels Avril, Blain, Blutch, de Crécy ou Dupuy-Berberian, tentent aujourd'hui d'imposer le dessin parmi les arts majeurs.

– PROPOS RECUEILLIS PAR EMMANUEL POLLAUD-DULIAN –

Grand et bancal, Gus Bofa arbore le visage cabossé d'un boxeur revenu des rings. De ses yeux bleus d'enfance, il contemple l'humanité bruyante et effarée, qui s'agite sur les gradins et ne réalise pas que le spectacle est déjà fini et que les lumières vont s'éteindre. Le XXe siècle, commencé sous le signe de la science et du progrès libérateur, s'écroule dans la gadoue sanglante d'une guerre inutile. Il agonise, de révolutions en massacres, dans la puanteur des charniers et la fumée des fours crématoires. Les hommes titubent en quête du messie ou du bourreau qui donnera enfin un sens à leurs existences absurdes. Bofa dessine les grandes peurs, les petites lâchetés, les souffrances burlesques et les misères tragiques de ces âmes en déroute. Sentinelle solitaire, il scrute la nuit de nos consciences, où grouillent des créatures informes, des bestiaux immémoriaux, des ectoplasmes flasques. Ses dessins, qu'il dit réaliser dans « un état second », expriment l'inexprimable, révélant « les apparences fantomatiques que les hommes et les choses enfantent. » Son œuvre, à la fois lucide et cruelle, empathique et généreuse, est, pour paraphraser Discépolo, une pensée triste qui se dessine. Les hommes ne lui savent aucun gré de les avoir mis à nu. Bofa meurt à peu près oublié. De toute façon, il ne croyait pas à la postérité : « Ma mort sera la fin du monde, de ce monde, qu'il m'a fallu, pour vivre, recréer, tout en entier, à mon usage, le seul vrai monde au demeurant. » Sa destinée posthume évoque un grand bateau noir qui dérive dans la brume. On signale sa présence ici et là, mais chacun n'en aperçoit qu'une partie. La parution de *Gus Bofa, l'enchanteur desenchanté* (Cornélius) donne enfin une vue d'ensemble de ce vaisseau fantôme. À cette occasion, il semble intéressant de demander à des dessinateurs contemporains de parler de leur aîné. Chacun d'eux apporte un éclairage personnel. Philippe Petit-Roulet rappelle la noirceur contagieuse de Bofa. Charles Berberian le compare au Velvet Underground. Donatien Mary admire son travail de graveur et David Prudhomme le présente comme un Don Quichotte à suivre au bout du monde.

CI-CONTRE
Projet de couverture non retenue pour *Dublin* (1951).

© Commercial Political Cartoon Collection/Wilkes-Barre/Scranton Times Leader 2013

JACQUES TARDI

Né en 1946, Jacques Tardi est surtout connu pour sa série *Adèle Blanc-Sec* et pour son travail sur la première guerre mondiale (voir page 26). Il milite, dès le début des années 1980, avec les éditions Futuropolis, pour faire sortir de l'oubli Gus Bofa en publiant sa première monographie.

© Droits réservés Tardi - Futuropolis - Rue de Sèvres - Casterman - Paris 2013

CI-CONTRE
Les Rois Mages, dessin pour *Le Livre de la Guerre de Cent Ans* (1921).

J'ai découvert Gus Bofa en feuilletant *La Baïonnette*. Dans les pages intérieures, son graphisme se rapproche de la bande dessinée. Son trait exprime une lourdeur et une mollesse que je trouve très sensuelles. J'ai été immédiatement touché et je l'ai associé à la bande dessinée, au style de Saint-Ogan. À cela s'ajoute un autre point important, il parle de la première guerre mondiale en connaissance de cause et se montre parfois très cruel dans ses propos. Ensuite, j'ai bien essayé de me documenter, mais peu d'informations étaient disponibles. Avec Étienne Robial, éditeur chez Futuropolis, nous avons publié une monographie en 1980. Hélas, nous n'avions pas les moyens de l'éditer en couleurs, ce qui fut très dommage car Bofa fait preuve de raffinement dans son utilisation. Dans *Le Livre de la Guerre de Cent Ans*, la couleur est magnifique. Je trouve incroyable son dessin fait d'un trait assez épais. À regarder la version imprimée, il donne l'impression d'avoir été jeté spontanément. Mais c'est faux. Les originaux montrent combien Bofa reprend son trait, à l'extérieur et à l'intérieur, à la gouache blanche, pour le rendre mou, au sens positif et sensuel du terme. Cette mollesse doit le fasciner car on la retrouve, par exemple, dans ses poupées en son. J'aime la manière dont ses personnages adhèrent au sol, même quand il n'est pas indiqué. Bofa travaille le plus souvent à l'économie, en noir et blanc, avec des ombres portées pour clarifier le dessin. Son utilisation de la couleur est superbe, mais il sait s'en passer. C'est rare. La plupart du temps, les dessinateurs qui utilisent la couleur perdent 80 % de leur intérêt quand ils se lancent dans le noir et blanc. Comme Bofa le disait, je trouve moi aussi que le dessin prend parfois son indépendance, quand le dessinateur est subjugué par le plaisir et entre dans un état second. Il se peut alors qu'il faille arrêter et recommencer, pas forcément parce que vous avez commis une erreur, mais parce que les accidents du dessin ont engendré des effets indésirables. En bande dessinée, je me méfie de cette puissance du dessin, qui peut guider vers une forme d'esthétisme. Bofa, en tant qu'illustrateur, pouvait se permettre l'élégance. Mais dans la bande dessinée, le dessinateur n'est jamais sûr de pouvoir tenir la distance et produire des effets à chaque image. Sans compter que ce n'est pas le but. Pour Bofa non plus, la beauté n'est pas une fin, mais il pouvait se la permettre.

JACQUES TARDI

"Le dessin prend parfois son indépendance, quand le dessinateur est subjugué par le plaisir."

PHILIPPE PETIT-ROULET

Né en 1953, Philippe Petit-Roulet est un dessinateur de bande dessinée et un illustrateur qui s'inscrit dans le courant de la Ligne Claire. Ses publicités pour la Renault Twingo à la fin des années 1980 ont beaucoup marqué les esprits.

Ce qui me frappe en regardant les dessins de Gus Bofa, c'est le dynamisme dans la morphologie des personnages. Même si l'attitude est immobile, les corps sont toujours en mouvement, ondulants, les muscles tout en rebondissements. . On les dirait presque gonflés d'air comme le bonhomme Michelin, et pourtant, ils sont en même temps très lourds, comme arrimés au sol. C'est un paradoxe subtil que je n'ai pas trouvé chez d'autres dessinateurs. On voit par exemple le même dynamisme des corps chez Walter Trier ou Harvey Kurtzman, mais sans cette pesanteur. . Je dois dire que je ne suis en général pas très sensible à ses dessins légendés avec des petits textes ou des dialogues, c'est toujours formidablement dessiné, provocateur et paradoxal, l'humour toujours très noir, mais je trouve la mécanique entre les textes et les dessins souvent vieillotte… Ce qui me touche le plus chez Bofa, ce sont les livres qu'il a menés à bien tout seul, les illustrations silencieuses, les dessins ou les légendes se réduisent à un titre, à un mot… Là, pas de gag, pas à proprement parler d'« idée », juste une évocation, une vision, un climat… Cela va droit au cœur et c'est là où, à mon avis, Bofa est résolument moderne et inimitable… Je crois que Bofa n'a jamais vraiment touché le grand public parce que ses livres étaient chers, tirés à peu d'exemplaires et réservés au petit monde suspect des bibliophiles, mais aussi parce que l'on ne ressort pas indemne de la contemplation de ses dessins. Leur noirceur est contagieuse… Un notaire qui, au lieu des gravures de Daumier, accrocherait aux murs de son étude les dessins de *Malaises* perdrait à mon avis immédiatement toute sa clientèle !

© Droits réservés/Richard Texier/Musée de la Bande Dessinée/Centre des arts, 2015

PHILIPPE PETIT-ROULET

"Même si l'attitude est immobile, les corps sont toujours en mouvement."

CI-DESSOUS
Les Victimes, dessin pour *Le Livre de la Guerre de Cent Ans* (1921).

© Succession Gus Bofa, Galerie Martel, Editions Claude Lefrancq, Centre des arts 2015

CHARLES BERBERIAN

Né à Bagdad en 1959, Charles Berberian se fait connaître *via* sa collaboration avec Philippe Dupuy et leurs séries cultes, *Le Journal D'Henriette* et *Monsieur Jean*. Grand Prix du festival d'Angoulême en 2008, son œuvre est habitée par le goût de la musique et du carnet de voyage.

J'ai découvert Gus Bofa vers le milieu des années 1980, au moment où on trouvait le livre publié par Futuropolis en solde un peu partout, pour trois fois rien. Tardi en parlait beaucoup dans ses interviews, ça m'a donné envie de le découvrir. Ensuite, on était une bande, Chaland, Avril, Serge Clerc… à traquer, chez les bouquinistes et dans les marchés aux puces, ses livres tirés à quelques centaines d'exemplaires. Mes deux premiers achats furent *Slogans* et *Malauses*. Deux claques. Bofa, c'est un peu notre Velvet Underground. Peu de lecteurs ont acheté ses ouvrages, mais tous sont devenus dessinateurs, et s'ils l'étaient déjà, ils ont radicalement remis à jour leur manière de dessiner. C'était mon cas, j'ai adopté le crayon gras et la technique de l'estompe. Il y a chez Bofa une énergie, un geste, une acuité très proche pour moi du rock et même du punk rock, comme celui du Velvet, ou de Johnny Thunders. Ce rock-ci n'est pas très populaire, mais continue à se diffuser et à se transmettre. Avec le temps, une notoriété tardive s'installe. En littérature, on trouve des cas similaires. Les romans de Berroyer, de Bukowski ou de Calet sont cultes. Ce précieux mélange de beauté et d'acidité est difficile à avaler. Bofa diffuse dans son dessin une élégance qui contredit la violence de son trait, c'est la marque du dandy boxeur. Peut-être qu'il faut choisir son camp pour être plus populaire, Sempé ou Reiser. Un autre grand méconnu : Saul Steinberg. Steinberg et Bofa posent le problème du dessinateur qui n'est ni illustrateur au fond, ni artiste formellement. Ces gens-là ne sont nulle part, mais ils ont créé un pays où habitent de plus en plus de dessinateurs et de dessinatrices, et j'essaie de m'y installer.

© Emmanuel Pollaud-Dulian/Marie-Hélène Cheneau/Cornélius 2013

CROQUIS
Dessin tiré de *Filles et ports d'Europe* (1946).

CHARLES BERBERIAN
"Ce précieux mélange de beauté et d'acidité est difficile à avaler."

RIFF REB'S

Né en 1960 en Algérie, Riff Reb's commence sa carrière au milieu des années 1980 avec un style qui marie la ligne dynamique des grands anciens avec une esthétique punk. Il adapte *À Bord de l'Étoile Matutine* de Pierre Mac Orlan en 2009 aux éditions Soleil.

Grand amateur de Mac Orlan, dont j'ai adapté *À bord de l'Étoile Matutine* en bande dessinée, je devais forcement croiser la route de son ami Bofa. J'ai entendu son nom pour la première fois lors d'une de ces discussions entre auteurs curieux, où on s'échange des listes d'artistes plus ou moins connus. Le livre de Futuropolis, aussi critiquable soit-il, m'a permis de nourrir ma curiosité, et la merveilleuse entreprise de réédition engagée par Cornélius confirme à mes yeux la grande classe de Bofa. Son dessin est élégant, expressif, vivant, évident, amusant. J'ai connu son travail trop tard pour qu'il influence vraiment le mien.

© Emmanuel Pollaud-Dulian/Marie-Hélène Cheneau/Cornélius 2013

CROQUIS
Portrait inédit de *Don Quichotte* (sans date).

RIFF REB'S

"La transmission des sentiments passe par la déformation, l'interprétation, l'exagération, ce qu'il appelle la caricature."

Et quand bien même, cette influence se serait fondue avec beaucoup d'autres. Si Bofa doit m'influencer, c'est plutôt maintenant, plus par l'esprit que par des tics graphiques. Comme lui, je pense que la représentation plate du réel, aussi réussie techniquement soit-elle, est vide de tout sens. La réalité n'existe pas ; chacun a la sienne, relative à l'humeur du moment. La transmission des sentiments passe par la déformation, l'interprétation, l'exagération, ce qu'il appelle la caricature. Les équivalents dans le cinéma sont le burlesque et, en version inquiétante, l'expressionnisme. Pour moi, Bofa est expressionniste, mais après, tout reste à dire. L'esprit particulièrement « libertaire » de Bofa n'aurait pas supporté qu'on l'enferme dans un style ou dans un genre. L'art est un autre mot pour dire liberté. Quand on pense l'avoir repéré, cerné, il est déjà parti et se cache dans un endroit opposé, dérisoire, voire dans le mauvais goût. Si je dessine, ce n'est pas pour faire ce que pourrait faire une photo. Le dessin ouvre la porte de la fantaisie, du fantastique et de l'onirisme. Bofa l'avait compris à sa manière et c'est ce qui lui donne sa dimension poétique et sa modernité. Il associait nuit et création. Souvenons-nous que Hokusaï s'obligeait à faire chaque matin, avant toute chose, un dessin en compagnie des fantômes de la nuit. J'ai le culte des trois B - Bofa, Beuville, Brenet, tous illustrateurs de génie reléguées dans les caves de l'histoire de l'art. Le livre illustre a vécu, dans l'entre-deux-guerres, un âge d'or qui fait toujours rêver beaucoup d'auteurs. Mais le principe de la bibliophilie, du tirage limité, du luxe, en a fait aussi un cercueil quatre étoiles.

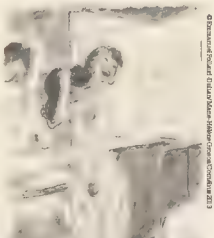
En compagnie d'une myriade de personnages fantastiques, embarquez pour un fabuleux voyage à la conquête du temps !

VENTS D'OUEST
ventsdouest.com

NICOLAS DE CRÉCY

Né en 1966, Nicolas de Crécy développe un univers poétique et loufoque avec une ligne vibrante immédiatement reconnaissable, que ce soit en bande dessinée ou dans le cinéma d'animation. Ses œuvres les plus célèbres sont la série *Léon la came* et *Le Bibendum céleste*.

J'ai découvert Gus Bofa vers 1987, avec le livre de Futuropolis. De son dessin, je dirais qu'il est dynamique et dansant. Organique et vivant. Juste. Il est ce que doit être le dessin : une synthèse. Son œuvre est indispensable. Elle constitue une étape. C'est une passerelle entre le *Simplicissimus* ou *L'Assiette au beurre* et la bande dessinée actuelle, via Sempe et Tardi. Et elle m'a gratté l'œil. En termes d'influence, il y a divers statuts : les œuvres novatrices, importantes, incontournables. Et puis les autres, encore plus importantes, qui touchent un élément en soi presque physique, qui donnent une irrépressible envie de dessiner, dont la puissance exprime une intelligence supérieure qui allie la science et l'intuition : Gus Bofa, Rembrandt, Mœbius, Hockney. Quand Bofa écrit : « Il y a un moment donné où on perd l'idée des lignes qu'on fait, on n'a plus exactement conscience de ce qu'on veut faire, et ou le dessin marche tout seul », c'est mot pour mot la description que je ferai de l'état que je recherche quand je dessine. L'équilibre tenu à trouver entre le contrôle, obtenu par des années de pratique, et le lâcher-prise, l'état second qui ouvre plus de perspective que ne le permet le simple contrôle. Je garde les dessins de Bofa, synthétises, dans ma mémoire visuelle et émotive, pas dans ma bibliothèque. Ses livres que je préfère sont ceux qui mettent en avant ses qualités littéraires, en tout cas la finesse du rapport qu'il entretient entre ses textes et ses dessins. Ce dessinateur, et d'autres, est oublié aujourd'hui, parce qu'il était dessinateur et non peintre. La peinture est considérée comme noble, le dessin méprisé. Edward Hopper n'a été considéré que tardivement comme un artiste, le temps qu'il fasse oublier qu'il était dessinateur. Faute d'œuvre peinte, les dessinateurs de l'époque de Bofa resteront sans doute ignorés, même s'ils représentent beaucoup pour les auteurs contemporains et les amoureux du dessin. Je doute qu'ils intéressent au-delà de ce cercle et de celui des bibliophiles (grâce aux auteurs avec qui ils ont collaboré). Je ne suis pas certain que Bofa puisse toucher le grand public actuel. Sa modernité, sa puissance et son humour ne sont lisibles que par les initiés. La plupart des gens y voient des dessins vieillots et tristes. L'art de Bofa est sincère. Il n'a pas transigé et composé pour plaire. Pour certains, ça peut ouvrir à la postérité, pour d'autres, non. Difficile d'en comprendre les raisons profondes. Elles sont diverses. Il y a sans doute un très grand vide au niveau de l'éducation artistique, et notamment de celle du dessin, qui reste dans l'imaginaire commun comme une expression infantile.



© Richard Hochet / Droits réservés / Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Rmn-Grand Palais, 2013

CI-DESSUS
Versailles, illustration pour **La Guerre de Filles et porte d'Europe (1946).**

GUS BOFA

"Il y a un moment donné où on perd l'idée des lignes qu'on fait, on n'a plus exactement conscience de ce qu'on veut faire, et où le dessin marche tout seul."

© Musée Bibliothèque Forney / Roger-Viollet, 2013

CI-CONTRE
Départs, illustration pour *La Symphonie de la peur* (1937).

DAVID PRUDHOMME

Né en 1969, David Prudhomme commence sa carrière au début des années 1990 dans la collection « Vécu » des éditions Glénat, avant de se tourner vers une bande dessinée moins académique François Olislaeger dit de son livre *Rébétiko* (aux éditions Futuropolis) que « c'est le plus beau crépuscule de la bande dessinée »

Dominique Hérody nous a montre Bofa à l'Ecole des beaux-arts d'Angoulême C'était euphorisant. Puis j'ai eu le livre de Futuropolis, *Gus Bofa l'incendiaire*. Un titre approprié . les dessins sont « brûlés ». Mais la qualité des compositions et des idees de Bofa transperce. Je considère son œuvre comme primordiale Un fil à plomb. Quand il dessine, sa pensee est transparente. On entend sa voix, forte et profonde, l'espèce d'ethique qui s'en degage Il cadre les vies ordinaires, à hauteur d'homme. Il capte un instant et le signe d'une intense profondeur psychologique. Et s'il peut sembler inflexible envers les autres, il ne s'épargne pas non plus Il a l'art d'adopter l'angle de vue qu'il faut pour parvenir à combiner à la fois une composition magistrale, la lumière emotive, les attitudes exactes et sobres, le ton qu'il faut pour la situation qu'il choisit de montrer. Il n'en fait ni trop, ni trop peu. On pourrait parler d'économie de moyens s'il n'avait une telle science du cadrage. Les fondamentaux plastiques sont ordonnés au service de l'idée, sans sacrifier la sensualité du dessin, qui reste charnel et sans affectation. Et puis, par le flou graphique qui se développe, surtout dans les grands dessins a la mine de plomb, l'epaisseur des sentiments evoques se fond dans des « ombres émouvantes » et laisse à chacun une marge d'appréciation personnelle… C'est l'élégance suprême. L'état second dont parle Bofa doit être un peu ce que Mœbius disait quand il evoquait la transe légère. La difficulté consiste à ne pas s'hypnotiser soi-même et sombrer dans une semi-conscience qui fait perdre le fil de l'idée. Il faut rester eveille, alerte à soi-même et à la situation qui se dessine. Cela demande d'avoir fait tomber pas mal de barrières personnelles et intimes. Les dessins de Bofa degagent parfois une impression fantomatique. Ils fixent des apparitions. Je crois que le dessin est du passe réactivé, revivifié. On ne dessine pas le présent. Un trait posé est un morceau de passé. Je l'ai ressenti en visitant des grottes ornées du paléolithique. La nuit de la grotte, la petite lampe à laquelle on s'accroche et puis l'épaisseur du temps qui se déchire en un seul trait. Je tiens *Le Livre de la Guerre de Cent Ans* pour un des plus beaux livres jamais édités, mais c'est *Malaises* mon préféré Je me souviens aussi, dans *La Symphonie de la peur*, de cette voiture avec ces deux gars au visage identique, ou de ce dessin intitulé *L'Assassin*, qui illustre une capacité exceptionnelle de Bofa . le temps. L'instant qu'il choisit de représenter, ce qu'il choisit de représenter. Le hors-champ est démesuré dans cette image. Bofa possède l'art du pas de côté. Il recule, se déplace, mais sans quitter du regard la cible qu'il veut atteindre. Ce qui offre un contretemps par rapport au deflement du monde, à ce qui a déja été vu ou vécu. C'est peut-être la chance du dessinateur, qui doit bien se poser un instant, ne serait-ce que pour sortir une feuille et un crayon. Je m'intéresse aussi à Chas Laborde, Georges Grosz, Olaf Gulbransson, Jules Pascin, Edelmann, Lyonel Feininger, Lucien Boucher, Juan Benito, Charles Martin. Et j'aime Beuville, Steinberg, Albert Dubout, même si on peut les considérer de la génération suivante.

© Emmanuel Poiard-Dubois/Marie-Hélène Groene/Castelléra 2013

DR-OSSEUS
Le Géant dévisible, dessin tiré de *La Croisière enchantée* (1958).

Comme j'aurais aimé écouter Bofa me parler des hommes Il faut en avoir soupé de l'humain pour parvenir à l'amocher comme il le fait, à synthétiser le figure sans sacrifier les profondeurs de la psychologie. Bofa encourage à un vrai combat, un chemin où l'artiste croise ses « ennemis », que j'appellerais les bornes Je les visualise comme des sortes de quintaines. Si on rate son attaque graphique, on se prend un retour de bâton Parfois, on reste assomme sur la route. Mais un ressort fait qu'on se relève, par goût de liberté, oui, mais aussi par dégoût de l'eau tiédie. Il y a un côté donquichottesque dans la foi en ses visions.

DAVID PRUDHOMME

"Cette voiture avec ces deux gars au visage identique, ou de ce dessin intitulé L'Assassin, qui illustre une capacité exceptionnelle de Bofa."

FRANÇOIS OLISLAEGER

Né en 1979 à Liège, François Olislaeger passe par le dessin de presse avant de s'engager en bande dessinée. Avec les deux livres publiés cette année, *Mathilde, Danser après tout* (éditions Denoël Graphic), et *Carnets d'Avignon* (éditions Actes Sud BD), il confirme son goût pour le dialogue entre la bande dessinée et les autres pratiques artistiques

J'ai découvert Gus Bofa par hasard dans la bibliothèque de l'école d'art où je faisais mes études. À cette époque, cela me semblait accessible comme façon de dessiner. Contrairement à d'autres que nous étudions à ce moment-là, il n'y avait pas d'épate technique. Le crayon seul, sans artifice. Je me disais qu'on pouvait le faire. On avait tous une mine de plomb dans nos trousses Notre petite connaissance de la technique nous faisait penser que le dessin au crayon était à l'état de projet, de croquis, de recherches. Et pour moi, c'est précisément cela qui est beau chez Bofa, cet état de projet, de dessin soi-disant inachevé, où tout est encore mouvant, où le lecteur peut imaginer la suite, choisir quel trait il préfère. Cela le rend actif, et dessinateur à son tour.

Le dessin de Bofa est sensuel, dans le sens où il produit des sensations à la fois corporelles et d'espace permanentes Un équilibre très ouvert entre ce qui est dit et ce qui pourrait être dit Du mouvement, du possible. Un dessin rond, dynamique, très ouvert. Un dessin qui cherche le déséquilibre, la limite de la fixite. C'est le moment où tout semble juste assez construit qui termine le dessin Juste avant le coup de vent qui renverrait chaque trait et traces grises dans le vent, comme les feuilles d'un arbre en automne. Un dessin qui échappe aux dogmes, aux principes. Un dessin qui s'amuse à chercher encore, pour le plaisir. Qui fouille, qui farfouille, qui gigote, qui vibre, qui s'agite. Un dessin passionné, frénetique. Lorsque Bofa parle d'un « état second », peut-être est-ce la définition du plaisir qu'on trouve a dessiner ? Quand la sensation du crayon sur le papier se fait plus forte que le sujet représenté, la tête suit la main qui suit le crayon qui suit le grain du papier qui suit le personnage qui court dans l'espace. Pour cela, il faut une concentration absolue et une pratique assidue, régulière, pour oublier qu'on dessine, que le filtre du réel est le dessin et que celui-ci s'y substitue. Il devient une entité propre. Une nouvelle dimension. On tirera Bofa de l'oubli par des publications et des expositions, mais aussi en rendant son fantôme visible parmi nos contemporains.

© Emmanuel Pollaud-Dulian/Marie-Hélène Gutowski/Casterman 2013

FRANÇOIS OLISLAEGER

"Un dessin qui s'amuse à chercher encore, pour le plaisir."

© Emmanuel Pollaud-Dulian/Marie-Hélène Gutowski/Casterman 2013

JEAN HARAMBAT

Né en 1976, Jean Harambat s'est imposé comme l'un des auteurs à suivre. Son dernier livre, *En même temps que la jeunesse* (éditions Actes Sud BD), au trait qui évoque le *Phlémon* de Fred, raconte sa jeunesse sous tutelle du voyage, du sport à haut niveau et de la littérature.

J'ai rencontré Gus Bofa grâce aux livres de Mac Orlan. Je m'intéressais à cet écrivain, à ses livres d'aventures dont le sujet est la possibilité de l'aventure elle-même. J'ai découvert qu'il avait été illustrateur et qu'une amitié profonde le liait à Bofa. J'ai trouvé un portrait de Mac Orlan par Bofa, étonnant de légèreté, raffiné, coloré, évoquant avec justesse les thèmes du romancier. C'était le dessin de *Synthèses littéraires* qui représente Mac Orlan en pirate rondouillard, pêchant à la ligne sur une île face à un galion. Un trait savant mais simple, construit mais immédiat, un dessin cérébral mais spontané, ironique. J'ai été gagné ensuite par la contemplation des images de Bofa : les forêts charbonneuses, les paquebots embrumés, les remarques des gravures, l'humour noir. Sans partager toujours son pessimisme à la Schopenhauer (Sempé fait figure de Pangloss à côté de lui !), je suis frappé par son évocation cauchemardesque de la modernité, sa méfiance du progrès, son refus de la sentimentalité. Il est vrai que se faire tirer dessus dans la boue a de quoi altérer l'optimisme. L'expérience de la guerre a été déterminante dans sa vision amère et caustique du monde. Mais il y a chez lui une foi réconfortante, une dévotion intemporelle pour le geste archaïque du dessin, qu'il pratiquait la nuit, entre cigarettes et café, la main prolongeant la pensée. « Le dessin qui marche tout seul. » Comme j'aimerais arriver à ça. Dans *Filles et ports d'Europe*, Bofa donne la meilleure description du « fantastique social » cher à Mac Orlan. J'aurais aimé qu'il illustre *L'Ancre de Miséricorde*, sorte de *Bijoux de la Castafiore* du roman d'aventures. *La Croisière incertaine* me touche particulièrement. C'est

« Mac Orlan. Marie-Hélène Dutrieux-Contrecœur. 2010

peut-être son livre le plus apaisé. J'ai le souvenir d'une image où le héros, armé d'un trombion, est appuyé contre un arbre, menacé par une immense bête dont on voit les yeux. Sur une branche, un petit oiseau. Des arbres et des ombres comme des barreaux de prison. Un art de la synthèse qui n'est jamais naïf ou réducteur. Bofa est un anti-Disney. Le dessinateur anglais Quentin Blake l'apprécie tant qu'il collectionne les journaux du début du XX^e^ siècle auxquels il a collaboré. Il y a parmi les contemporains de Bofa de grands talents, qui annoncent ou influencent des artistes d'aujourd'hui. Dans les eaux-fortes de Dignimont ou les aquarelles de Roger Wild, on trouve l'outrance d'un Ralph Steadman. Pour mon livre sur le sport, je regardais beaucoup les gravures de Dunoyer de Segonzac, la course élégante des joueurs de rugby, la fatigue désarticulée du boxeur . J'ai aussi un faible pour mon voisin béarnais, Chas Laborde, qui pratiquait la pelote.

JEAN HARAMBAT

"Un art de la synthèse qui n'est jamais naïf ou réducteur. Bofa est un anti-Disney."

YOU ARE A RESISTANCE LEADER! EXCITING QUIZ INSIDE!

24th January 1981

BATTLE ACTION

15p

EVERY THURSDAY

©IPC Magazines Ltd., 1981

Australia 40c, New Zealand 43c, Malaysia $1.20

Pat Mills

SO BRITISH

La publication de *La Grande Guerre de Charlie* est l'occasion de se pencher sur les particularismes de la bande dessinée anglo-saxonne. Et surtout de Pat Mills, l'homme sans qui elle ne serait pas ce qu'elle est.

— INTERVIEW DE MARTIN-PIERRE BAUDRY ET STEPHANE BEAUJEAN —

Pat Mills, c'est la pierre de voute de la bande dessinée anglaise de ses quarante dernières années. Le scénariste qui a eu grande partie relancé la machine d'une bande dessinée anglo-saxonne à l'agonie, l'artiste qui n'a eu de cesse de renouveler et d'enrichir ce genre très mal considéré à ses débuts, le rédacteur en chef qui a déniché la plupart des plus grands artistes anglo-saxons en exercice aujourd'hui, de Alan Moore (*Watchmen*, *V pour Vendetta*) à Brian Bolland (*Judge Dredd*). Pat Mills est également cet Anglais profondement attaché à son idéal politique qui a vu, impuissant, partir toutes ces jeunes pousses pour le Nouveau Continent et se pervertir dans l'écriture du superhéros, cette allegorie d'une Amérique surpuissante qu'il execre tant. Et pourtant, en France, sa notoriété est minime. Ses personnages, tels le *Judge Dredd* (éditions Soleil) ou le barbare *Sláine* (édition Nyckel), sont plus connus que lui. Son plus grand succès, *La Grande Guerre de Charlie* (éditions Dehrium), son premier grand succes mais également la toute première bande dessinée d'ambition artistique sur la première guerre mondiale, est enfin edité en France, depuis presque un an. À l'occasion du centenaire de la Grande Guerre, *Kaboom* est allé l'interviewer. L'occasion de passer en revue plus de trente ans d'histoire trop méconnue de la bande dessinée anglo-saxonne, mère de quelques-uns des plus grands artistes de notre temps.

Quelles furent vos premières influences ?

J'ai grandi en Angleterre, mais je me suis toujours senti plus proche des racines irlandaises de ma mère, dont la culture est plus émotionnelle. Ce pays a traverse tant de tragédies que les Irlandais ont toujours été particulièrement sensibles aux thèmes de l'histoire et de l'injustice. Ma mère portait ça en elle et me l'a transmis durant l'enfance. À l'époque, je ne lisais pas de comics américains car j'avais accès à la bande dessinée française, et, comme une majorité d'Anglais, je la trouvais bien plus attirante. Mais j'adorais surtout les dessins de presse politique, comme ceux de Ronald Searle, que j'étudiais des heures durant. Je dévorais de manière générale tout ce qui avait une coloration satirique, comme Samuel Butler, Jonathan Swift. J'ai même essayé de lire Rabelais, adolescent, mais j'ai abandonné devant la difficulté. Sur le plan littéraire, j'étais amateur des romans d'aviation du Captain W.E. Johns (*Biggles*), ceux de Ian Fleming (*James Bond*) et surtout ceux de Sax Rohmer (*Fu Manchu*). Son style factuel, documenté, avec des informations de première main, m'a beaucoup influence. D'ailleurs, cette écriture un peu sèche qui reposait bien trop sur le contenu informatif m'a donné quelques mauvaises habitudes a mes débuts.

Comment êtes-vous devenu scénariste de bande dessinée ?

J'ai embrassé les changements et les mentalités des années 1960, car j'étais mécontent de mon passe et de mon quotidien. La contre-culture infusait alors toutes les formes d'expression artistique, à l'exception notable de la bande dessinée, qui était d'ailleurs

PAT MILLS

J'ai grandi en Angleterre mais je me suis toujours senti plus proche des racines irlandaises de ma mère, dont la culture est plus émotionnelle.

moribonde et dont tout le monde pensait qu'elle allait disparaître. Or, en Angleterre, la contre-culture a ceci de particulier qu'elle s'est polarisée autour du renversement des classes sociales. Mon adolescence a ainsi été abreuvée de figures héroïques issues de l'élite ou de la classe moyenne, comme le James Bond de Fleming, mais jamais de la classe ouvrière. Magazines, journaux, films, tout me nourrissait et me transformait. Les deux plus gros chocs me furent causés par le magazine *Private Eye*, vers l'âge de 17 ans, puis par la comédie musicale *Ah Dieu ! que la guerre est jolie* (*Oh ! What a Lovely War*), de Joan Littlewood, adaptée ensuite en film par Richard Attenborough, que je suis allé voir cinq fois entre 19 et 21 ans. C'est une critique si virulente des militaires que les historiens et l'armée sont encore très en colère aujourd'hui. Je ne crois pas que la France ait produit de film équivalent en termes de critique sur l'armée. Dès que j'ai commencé la bande dessinée, il me paraissait évident d'importer cette philosophie contre-culturelle qui a nourri mon adolescence, de créer des héros de la classe ouvrière assistés par des seconds issus de la classe moyenne ou aristocrate. J'ai naturellement rempli ce vide.

L'anticléricalisme est très présent dans vos œuvres.

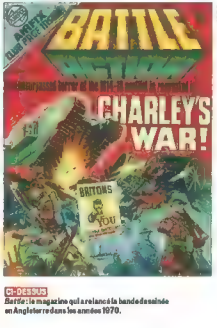
J'ai grandi dans un environnement catholique irlandais où les abus étaient nombreux, notamment en termes de violence sur les enfants. Cette brutalité à laquelle j'ai été confronté très tôt a été dénoncée dans de nombreux pays, mais jamais en Angleterre, où le sujet reste plus tabou qu'ailleurs. J'en ai donc cultivé une forme de colère qui s'est rapidement et abondamment retrouvée dans mes histoires, comme par exemple dans *Nemesis the Warlock*, une série dessinée par Kevin O'Neill, sous l'influence du *Lone Sloane* de Philippe Druillet. D'ailleurs, la manière dont Druillet traitait la religion dans l'album *Delirius*, avec les prêtres de la « Rédemption rouge », a été une grande influence pour moi. Cette appropriation à la fois très créative et très critique me plaisait énormément.

Vous considérez-vous comme un auteur politique ?

Je me décrirais comme un auteur politique frustré. Frustré parce que je suis condamné à passer par la fiction. Or il est impossible de trouver un public suffisant pour produire un reportage comme ceux de Joe Sacco en Angleterre. Importer des succès étrangers est envisageable, mais écrire ce genre d'œuvres spécifiquement pour notre marché, c'est définitivement sans espoir. Alors pour diffuser mon discours politique, je louvoie. Par exemple, *Le Grande Guerre de Charlie* a été conçu pour un public de 9 à 15 ans. C'est de la culture populaire pour une audience de masse, publiée dans *Battle*, un magazine qui tirait à 180 000 exemplaires par semaine. Ce qui n'était pas pour me déplaire, car j'aime évidemment toucher un public large et impressionnable. Je suis donc parti sur une construction perverse : une histoire d'action qui cache en filigrane une critique plutôt virulente de l'establishment politique. Aujourd'hui, la jeunesse déserte la bande dessinée anglaise, qui s'est repliée sur son lectorat adulte. Impossible ou presque de dépasser les 10 000 ventes en cas de succès. Au moins, à l'époque, avoir des enfants pour lecteurs excitait mon désir de subversion.

Vos débuts ont été marqués par des scandales et des problèmes de censure. Pouvez-vous nous en parler ?

À mes débuts, tous les éditeurs prédisaient la fin de la bande dessinée. Les ventes étaient en chute libre. C'est avec le magazine *Battle*, dans lequel j'ai commencé, que la bande dessinée a renoué avec le succès. Puis, durant l'automne 1976, nous avons créé avec John Wagner la revue *Action*, orientée vers les classes ouvrières. Immédiatement, nous avons rencontré beaucoup de problèmes : le Parlement, la presse, les ligues de familles… tous jugeaient que nos bandes dessinées encourageaient la violence chez les plus jeunes. Il faut dire qu'*Action* revendiquait une ligne un peu punk, ce qui n'était pas très judicieux. Quelques-unes de nos bandes dessinées, qui évoquaient les problèmes des hooligans ou qui mettaient en scène une jeunesse délinquante, prêtaient le flanc à la critique de l'establishment. Nous avons également rencontré des problèmes avec notre série culte *Hook Jaw*, car c'était la première fois dans la bande dessinée pour la jeunesse que le sang apparaissait en rouge. Nous avions vraiment envie de relever le niveau moyen de la bande dessinée anglaise, dont les standards qualitatifs étaient franchement bas à côté de ce que vous produisiez par exemple en France. Et le succès était bien là. Je m'inspirais alors de la brutalité du cinéma des années 1970, en réaction au cinéma plutôt édulcoré qui l'a précédé. La plupart des séries qui paraissaient dans *Action* étaient d'ailleurs des transpositions avouées de grands succès. *Hook Jaw* était inspiré par *Les Dents de la mer*, de Steven Spielberg, *Death Games 1999* par *Rollerball*, *Dredjer* par *L'Inspecteur Harry* et *Magnum Force*… Dredjer, justement, était un membre des services secrets anglais issu de la classe ouvrière, qui travaillait avec un assistant issu de la haute, Breed, dont le prénom, en anglais, fait référence à la descendance. Près d'un an plus tard, après les attaques des quotidiens



© DR

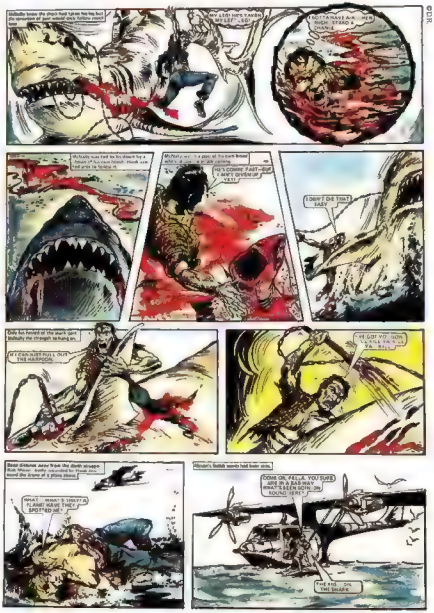
CI-DESSUS
Battle : le magazine qui a relancé la bande dessinée en Angleterre dans les années 1970.

> *"Je suis donc parti sur une construction perverse : une histoire d'action qui cache en filigrane une critique plutôt virulente de l'establishment politique."*

CI-DESSUS
Action **: le magazine qui fait monter le niveau de la violence des représentations graphiques et tombe rapidement sous le coup de la censure.**

londoniens *The Sun* ou *The Evening Standard*, relayées par plusieurs institutions, nous avons fini par être boycottés par les grandes chaînes de librairies. Mais une fois le contenu expurgé pour revenir en librairie, le public n'a pas suivi et il a fallu interrompre la publication du titre. Malheureusement, depuis, la bande dessinée anglaise a lentement abandonné son lectorat jeunesse, en s'intéressant à des sujets qui ne le touchent plus.

La Grande Guerre de Charlie **fut-elle également victime de la censure ?**
La publication de *La Grande Guerre de Charlie* n'a quasiment jamais rencontré de problème. Cette série ne pouvait être qu'un pamphlet contre la guerre et personne n'opposait d'objection au projet, en dehors de quelques historiens révisionnistes qui m'accusaient de dégrader l'honneur de notre armée ou de construire ma rhétorique sur une philosophie hippie. Il n'y avait aucune volonté satirique vu que la réalité historique et l'immersion dans l'horreur des tranchées primaient. Je me reposais donc beaucoup sur le dessinateur pour incarner cette expérience, et j'essayais tant que possible de ne pas céder à la peinture héroïque. Quand je ne pouvais pas y couper, je m'arrangeais pour mettre en scène de petits exploits, à taille humaine. C'est d'ailleurs en m'immergeant dans l'écriture de *Charlie* que j'ai pris la mesure de mes erreurs passées, de ces personnages



CI-DESSUS
Hors Jeu, **l'une des bandes dessinées du magazine** ***Action*** **frappée par la censure, car elle représente, pour la première fois en Angleterre, le sang en rouge.**

intrépides que j'avais créés et dont je considère désormais l'influence sur les mentalités comme étant particulièrement contre-productive. J'ai eu confirmation que cette construction de l'héroïsme fait de petits gestes de bravoure était un bon traitement grâce au courrier des lecteurs qui abondait chaque semaine pour me confier à quel point le personnage de Charlie les inspirait. Je voulais vraiment retranscrire au plus près le destin de ces fils d'ouvriers qui partaient au front, et les lecteurs s'y retrouvaient. Enfin pas tout le temps, c'est le problème de la bande dessinée anglaise, le poids des lecteurs est incroyable. Quand tout va bien, pas de problème. Mais très vite, vous vous mettez à écrire en tenant compte des remarques du courrier des lecteurs. Dans *La Grande Guerre de Charlie*, par exemple, j'avais créé plusieurs personnages afin de couvrir la guerre du point de vue des classes sociales les plus basses, selon plusieurs angles possibles. Mais l'un d'entre eux, le cousin de Charlie, un marin qui participait aux plus grandes batailles marines, a eu si peu de succès que l'éditeur m'a demandé de

le tuer rapidement. À l'époque, j'étais surtout influencé par certains films comme *À l'Ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*) et *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*), de Stanley Kubrick, par les nombreuses biographies et livres d'histoire que je parcourais, nombre de livres uniquement publiés en Angleterre sur le quotidien dans les tranchées. Et plus encore par l'autobiographie de Robert Graves, *Goodbye to All That*, qui fut beaucoup contestée sur la véracité du témoignage. Je n'ai pas eu accès aux témoignages directs de vétérans en dehors de celui d'un ancien soldat qui m'a beaucoup aidé à comprendre la brutalité des rapports hierarchiques sur le front. Pour lui, les soldats s'étaient peu à peu mués, au contact de ce cauchemar, en bêtes sauvages que seule la brutalité permettait de contrôler.

> *"Les Anglais pensent souvent qu'ils sont les seules victimes ou héros des guerres, que celles qui ont endeuillé la France ou la Russie sont dénuées d'interêt."*

Joe Colquhoun, dessinateur immense, est pourtant étrangement méconnu aujourd'hui. Pourquoi selon vous ?
Avant *La Grande Guerre de Charlie*, Joe Colquhoun était déja tres populaire avec sa serie *Johnny Red*, de loin la plus appreciée des lecteurs du magazine *Battle*, parce qu'il montrait avec une grande humanité la souffrance des habitants de Leningrad sous le coup des bombardements de la Luftwaffe. Les Anglais pensent souvent qu'ils sont les seules victimes ou heros des guerres, que celles qui ont endeuille la France ou la Russie sont dénuées d'interêt. L'histoire de Johnny Red était inhabituelle mais elle a séduit le public par la puissance d'évocation de ses images. Voilà pourquoi la décision de l'éditeur de retirer Joe de cette série et de le mettre sur le dessin de *La Grande Guerre de Charlie*, aux ambitions plus politiques, était un geste professionnel plus que courageux. La encore, sa capacité à incarner les soldats de toutes nationalités, à caractériser Anglais comme Allemands sans jamais tomber dans le manichéisme du héros contre le monstre detonnait dans la bande dessinée anglaise. Sa rapidité de travail était unique. Il dessinait enormément de memoire. Et quand il devait se reposer sur de la documentation, il n'en exigeait pas beaucoup. Une seule photo d'un tank de face lui suffisait pour dessiner le vehicule sous toutes les coutures, avec beaucoup de justesse, en se reposant simplement sur son sens de la déduction. Je lui envoyais d'ailleurs énormément de matériel photographique pour l'aider à dessiner. Et je les retrouvais en dessin. Mais aucune image n'était aussi forte que celles que Joe improvisait. Que le talent de Joe soit encore si peu connu est une tragédie pour moi. La faute à sa trop grande modestie, probablement. Il appartenait à la génération précedente, moins connue car non créditée comme auteur. Et il exerçait dans un registre qui n'interessait pas les fans purs et durs de bande dessinée, plus enclins à celebrer un dessinateur de science-fiction ou d'heroic fantasy. Mais aucun artiste, même Brian Bolland, ne m'a autant impressionné. Brian n'aurait par exemple pas été capable de maintenir un niveau de détail aussi élevé avec un rythme de publication si dense, soit quatre pages par semaine, sur une durée aussi longue, soit sept ou huit ans.

CI-DESSOUS
Hook Jaw, comme une majorité des bandes dessinées du magazine *Action*, est inspiré par le cinéma des années 1970/80. En l'occurrence, *Les Dents de la mer* de Steven Spielberg.

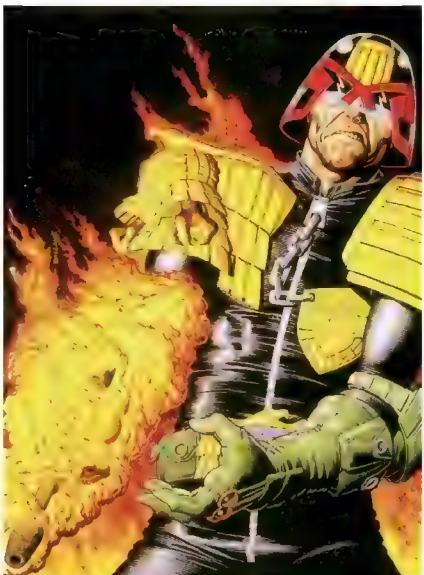
© D.R.

Vous avez quitté la série alors que Charlie s'engage dans la seconde guerre mondiale. Pourquoi ?
Je devais envoyer Charlie sur le front de la seconde guerre mondiale. Mais je ne trouvais aucune documentation à l'époque. Je me suis alors dit que j'allais interviewer autant de vétérans que possible, et j'ai demandé le budget à mon éditeur. Mais il a refusé, et j'ai dû abandonner la série. Un autre scenariste a pris la relève, et Joe, proche de la retraite, m'a demandé si je ne voyais aucune objection au fait qu'il continue sans moi. Mais le repreneur n'avait pas compris que le succès de *La Grande Guerre de Charlie* venait de son ton politique et de sa vision de l'héroïsme. Cette suite exaltée dépeignait la guerre avec enthousiasme. Les lecteurs ont détesté et la série fut interrompue en à peine six mois. Mêmes les intégrales ne reprennent plus ces épisodes. Récemment, j'ai recommencé une nouvelle série sur la première guerre mondiale, *Bravo in Arms*, dessinée par David Hitchcock (*Madam Samurai*, *Springheeled Jack*), où j'évoque nombre de sujets absents dans *Charlie* : la réconciliation entre Français et Allemands, des distributions de tablettes de cocaïne aux soldats, des ventes d'armes entre pays pourtant ennemis…

Comment est né le magazine *2000 AD*, qui a tant marqué la bande dessinée anglaise ?
Action venait de fermer et je cherchais à relancer un nouveau magazine dans lequel je pourrais continuer sans refaire les mêmes erreurs. À l'époque, *La Guerre des étoiles*, de Georges Lucas, allait bientôt sortir sur les écrans, et j'avais le pressentiment que le public anglais, pourtant extrêmement réfractaire à la science-fiction, allait accrocher. Ce qui m'intéressait avec la science-fiction, c'était que nous allions pouvoir aller encore plus loin dans le traitement de la violence sans tomber sous le coup de la censure, en argumentant simplement du fait que les intrigues ne se déroulaient pas dans le monde réel. J'étais également très influencé par la bande dessinée française, tellement en avance sur la nôtre, avec *Pilote* et *Métal hurlant*. J'étais complètement subjugué par Caza, Philippe Druillet, Moebius ou Antonio Palacios (*Mac Coy*). Je me suis dit qu'il était temps de conjuguer cette esthétique continentale, plutôt destinée à un lectorat mature et sophistiqué, à la culture populaire anglo-saxonne. Voilà comment est né *2000 AD*. Contrairement à ce que beaucoup peuvent croire, la bande dessinée américaine n'a joué aucun rôle là-dedans. J'ai pris le temps qu'il fallait pour préparer la sortie de la revue. Je m'autorisais certaines prises de risque et quelques erreurs, j'étais attentif pour avoir suffisamment de recul, car il n'était pas envisageable que je continue à travailler à un tel rythme. C'est pourquoi je n'étais propriétaire d'aucune des séries qui se trouvaient au sommaire de *2000 AD*. Tout le monde pouvait les reprendre librement, même s'il paraît que c'est parfois un peu difficile de passer derrière moi à cause de mon style « particulier ». C'est aussi le cas d'Alan Moore, qui a pas mal écrit pour *2000 AD* sans être énormément repris par la suite. J'aime penser que c'est parce que nous partageons les mêmes qualités d'écriture, hmm… n'est-ce pas ? En France, vous avez la chance d'avoir la protection du copyright qui garantit le droit de vos auteurs, mais chez nous, le copyright appartient à l'éditeur, c'est très révélateur d'une attitude typiquement anglo-saxonne.

Justement, les dessinateurs avec qui vous avez travaillé sont souvent crédités comme cocréateurs. Pourquoi

CI-DESSUS
Dredger, une série inspirée par *Inspecteur Harry* et *Magnum Force*.



CI-CONTRE
Judge Dredd, la figure de proue du magazine *2000AD*, un héros cynique et ouvertement fasciste.

> *"En Angleterre, chacun doit rester bien à sa place. Il ne fallait surtout pas encourager les auteurs à se rebeller contre les éditeurs."*

semblez-vous tellement attaché à cette conception du dessinateur et du scénariste œuvrant en commun à la création de leurs propres personnages ?
Selon la conception américaine qui prévaut dans le comics, le scénariste est souvent considéré comme étant le principal auteur, mais pour ma part je me sens plus proche de l'approche « à la française », où le scénariste et le dessinateur se partagent la paternité de l'œuvre. Prenez l'exemple de Judge Dredd, le look du personnage est absolument vital. Le concept ne trouve réellement son sens que lorsque le dessinateur lui a donné sa forme définitive. En revanche, je pense que les récents films de Judge Dredd risquent effectivement de lui faire perdre son agressivité, son aspect satirique qui le rapprochait du *Punch* britannique. Il était très underground à ses débuts, mais il a perdu depuis de sa fantaisie et de sa comédie. Judge Dredd est en passe de devenir un superhéros classique, un clone costumé de l'inspecteur Harry. La pression commerciale élime peu à peu les particularités du personnage pour n'en retenir que les aspects les plus immédiatement identifiables.

Durant les *eighties*, beaucoup de ces auteurs sont partis pour les USA, comme Alan Moore, Dave Gibbons et Brian Bolland. Cet exode a revitalisé un comics US moribond, mais cela ne s'est-il pas fait au détriment de la création britannique ?
Nous avons vraiment perdu la chair et le sang de la création britannique. Ce fut une vraie tragédie, et je pense que nous aurions dû répondre à leurs demandes plutôt que de les laisser s'en aller. J'ai milité pour ça, mais les éditeurs ont répondu qu'il leur était impossible de s'aligner sur les rémunérations pratiquées par les Américains. L'argent n'était pas le fond du problème. Les éditeurs britanniques auraient pu trouver les moyens d'augmenter leurs auteurs s'ils avaient vraiment voulu. C'était surtout une question de principe. En Angleterre, chacun doit rester bien à sa place. Il ne fallait surtout pas encourager les auteurs à se rebeller contre les éditeurs. Pensez que Joe Colquhoun et moi-même n'étions même pas crédités au début de *Charlie*. C'est seulement grâce à Kevin O'Neill que la situation a commencé à changer. Kevin a toujours été un malin. Il s'est débrouillé pour faire apparaître son nom en prétextant auprès de l'éditeur qu'on allait créditer les artistes pour quelques semaines seulement, juste le temps de faire une petite expérience. Mais une fois que les noms ont été inscrits, les lecteurs ont immédiatement fait le lien entre ce qu'ils aimaient et les auteurs, de même qu'ils ont enfin pu mettre un nom sur ce qu'ils détestaient. Impossible de faire marche arrière après. Kevin a vraiment bouleversé la donne en établissant une connexion directe entre le lecteur et le créateur. Il a fait entrer la bande dessinée anglaise dans une nouvelle ère.

Beaucoup d'artistes britanniques qui ont travaillé pour le marché US semblent entretenir une relation d'amour/haine compliquée vis-à-

vis des super héros US. Leur œdipe n'est pas encore tout à fait tranché ?
Oui, c'est très vrai. La culture britannique est à la fois représentative du cynisme anglo-saxon et très européenne dans l'âme. On croit toujours que les artistes britanniques voulaient à tout prix émigrer aux USA pour écrire des séries de superhéros, mais ce n'est pas le cas. À l'époque de *2000 AD*, Dave Gibbons, Brian Bolland, Mike McMahon, Kevin O'Neill et moi sommes venus en France pour présenter un projet sur lequel nous avions tous travaillé. C'était un univers de robots. Notre intention était d'être publiés au format de votre album cartonné de bande dessinée. Nous avons contacté Claude Moliterni, des éditions Dargaud, et nous pensions vraiment que ça allait se faire. En réalité nous voulions tous travailler en France, plutôt qu'en Amérique. Mais Dargaud n'a jamais répondu et les choses se sont passées différemment. Car nous avions un gros problème d'argent, et le marché américain s'est alors présenté comme une opportunité financière. Le superhéros ne pouvait pas nous faire plaisir, mais il pouvait au moins nous faire vivre. Ainsi, le premier réflexe des auteurs britanniques, quand ils ont commencé à travailler aux USA, fut de transiger avec le premier degré, d'épouser le genre avec distanciation, parce que sinon tout cela leur aurait paru beaucoup trop stupide. Mais ils n'ont pas tenu ce ton forcement longtemps, et aujourd'hui plus rien ne distingue vraiment les histoires des scénaristes anglais de celles de leurs confrères américains. En ce qui me concerne, je n'ai même pas pu me résoudre à écrire un récit de superhéros, je les hais trop, ils m'apparaissent aussi idiots qu'embarrassants. Le seul compromis que j'ai pu faire, c'est écrire une histoire de chasseur de superhéros, quelqu'un qui passerait son temps à les humilier, le *Marshall Law*. Ce que je déteste le plus, c'est tout ce symbolisme américain autour de ce faux héroïsme. Où est-il, l'héroïsme, en Irak et en Afghanistan ? Les superhéros ne parlent pas de courage, comme Charlie face à un sniper allemand, ils font l'apologie de la surpuissance. Tous ceux d'entre nous qui écrivent dans le genre « superhéros » savent pertinemment que le manichéisme est la base de toutes les intrigues. Tout cela est absolument fabriqué et très mensonger. Certains héros de l'univers DC sont quasiment traités comme des saints. C'est de la propagande. Je la vois à l'œuvre même dans *Sandman*, chez Vertigo (éditions Urban Comics), et quand bien même j'aime la prose de Neil Gaiman, son personnage incarne à mes yeux quelque chose qui m'est absolument insupportable. Cet idéal chrétien me met très en colère. Je ne tolère plus rien de religieux chez moi.

© Brian Bolland

CE DESSIN
Brian Bolland, l'un des dessinateurs anglais les plus prestigieux, fait ses débuts sur *Judge Dredd*.

Pourquoi les bandes dessinées anglaises et françaises semblent-elles à la fois si proches et si éloignées l'une de l'autre ?
Je crois que cela tient vraiment à la nature des histoires. En France, je trouve que les histoires sont plus sophistiquées, alors qu'elles étaient plus agressives dans *2000 AD*. *Slaine* fut la première de nos séries à trouver le succès non seulement en France, mais également en Europe. Pour *Judge Dredd*, on m'a dit que l'ambiguïté du personnage posait problème. Le fait qu'il soit un policier fasciste ne passe semble-t-il pas très bien en France. C'est simplement parce que nos deux pays ont une histoire différente. Chez nous, en Angleterre, le fascisme peut faire rire.

C'EST
LA MODERNITÉ
QUI L'EXIGE.

Gipi
DOMMAGES COLLATÉRAUX

Notes pour une histoire de guerre, son premier livre en France, était un coup de maître, couronné du prix du meilleur album de l'année à Angoulême en 2006. Avec *Vois comme ton ombre s'allonge*, Gipi revient sur ses angoisses, la guerre, la folie, la brutalité d'un environnement, rehaussés à l'aquarelle et au stylo.

PROPOS RECUEILLIS PAR FRANCESCO MOLLE
TRADUCTION AURORE SCHMIDT
ADAPTATION STEPHANE BEAUJEAN

Gipi est insaisissable. Autant dans son œuvre que dans la vie, où il faut batailler sec pour le coincer en interview. Mais une fois l'homme assis, c'est un visage neuf qui se met à parler sans discontinuer. Avec *Notes pour une histoire de guerre* (éditions Actes Sud BD), Gipi installait son identité graphique, conjuguant le trait saccadé du stylo aux aquarelles vaporeuses. Depuis, il continue de peaufiner ce style, de plus en plus altéré par la baisse de sa vue – lui qui se décrit désormais « aveugle comme une taupe » – et de plus en plus éloigné de l'homme qu'il a été : un loser ou un paysan toscan, comme il aime à le rappeler. *Vois comme ton ombre s'allonge* (éditions Futuropolis) est donc le dernier livre d'un bourgeois, mais un bourgeois incapable encore de soumettre son art au trivial du quotidien. C'est également le travail d'un artiste en lutte contre son corps, qui utilise des pinceaux plus épais et deux fois plus d'eau que de coutume pour diluer ses aquarelles. Dans ces pages, il cherche à retranscrire la folie à travers un travail narratif et graphique tout en ruptures. La guerre, comme toujours, gronde en toile de fond. Gipi, fils de résistant, cultive une étrange fascination pour les hommes qui se réalisent et se brisent contre le monde

Racontez-nous vos débuts…

Mes débuts dans la bande dessinée, c'était dans une revue de BD érotique intitulée *Blue*. J'étais dans cette phase typique où tu ne réponds qu'aux commandes des directeurs de la publication. J'ai donc présenté quelques pages avec un zeste d'érotisme, *I Ricchi* (*Les Riches*). C'était un truc très violent, absolument pas érotique. Pourtant elle fut publiée. On me commanda d'autres histoires en couleur où je devais toujours insérer une touche d'érotisme, ce que je ne savais pas réellement faire. Les lecteurs se fâchaient souvent. Puis un jour, Igort – dont j'ignorais alors l'existence – m'a proposé de faire un bouquin dans la maison d'édition qu'il venait de lancer, Coconino Press. Je travaillais déjà sur des histoires personnelles, et j'ai décidé d'essayer. Tout commença à cet instant. Igort m'a beaucoup aidé. A cette époque, je ne connaissais rien à ce genre de bandes dessinées. J'ignorais jusqu'à leur existence. Il m'a par exemple appris à développer un livre à partir d'une histoire courte en rajoutant quelques dizaines de pages supplémentaires. Je n'ai jamais arrêté depuis. J'ai fait mon premier ouvrage de bande dessinée sans connaître quoi que ce soit au genre. Le livre a bien marché, il a remporté des prix et, depuis, je n'ai jamais arrêté.

Comment est née votre œuvre clé, *Notes pour une histoire de guerre* (éditions Actes Sud BD) ?

Ce premier livre était réalisé à la peinture à l'huile. Vu le succès, la raison aurait voulu que je continue dans cette voie. Mais j'étais trop peu sûr de moi et je ne voulais plus travailler avec cette technique. Un jour, j'ai acheté des petits feutres fins et de l'aquarelle, que je n'utilisais plus depuis l'enfance. J'ai commencé par improviser un petit dessin, un micro-paysage avec un

personnage qui dit : « Je le cherche encore. » Cette phrase exprimait naïvement mon interrogation sur le rendu du phylactère et du lettrage dessinés au stylo et à l'aquarelle. Dans la case suivante, je voulais essayer d'installer un texte un peu plus dense, j'ai donc commencé un paragraphe : « À cette époque-là, nous passions comme ceci et comme cela… » Pour la case suivante, je voulais essayer un très gros plan, et j'ai dessiné un visage. Et ainsi de suite C'est en accumulant les idées et les tests que j'ai créé la première page de *Notes pour une histoire de guerre*. Je n'avais aucune idée précise et j'ai continué l'experience sur 13 ou 14 pages. Arrivé là, je me suis rendu compte que je disposais de trois personnages définis, d'une ambiance fantastique, d'une nation européenne dans une guerre inconnue. Je ne comprenais pas encore ce que c'était, ni sur quoi reposait ce livre. Était-ce le plaisir de tester une nouvelle technique de dessin, ou y avait-il des personnages avec une motivation reelle ? Je décidai de m'arrêter Pendant des mois, j'ai réfléchi à ces dessins. Puis je me suis mis à écrire un scénario, un story-board, avant de recommencer le dessin des planches. C'était l'année de la guerre du Golfe, avec l'intervention italienne en Irak Et je ressentais une inquiétude de citoyen.

…Sans compter les échos de la guerre en Yougoslavie…

Absolument Pendant la guerre en Yougoslavie, nous, Italiens, vivions un choc perpétuel. J'avais beau être peu informé, j'étais brutalisé intérieurement. Ces gens étaient si proches de nous, si semblables à nous, et ils se massacraient. Si vous y réfléchissez, il y avait tant d'histoires terribles : le siège de Sarajevo, ces deux amoureux tués sur le pont de Mostar, les tortures, Srebrenica. Et ces événements m'ont bousillé l'estomac pendant un bout de temps. Ainsi, quand la deuxième guerre du Golfe débuta quelques années plus tard, il me semblait impensable que l'Italie envoie ses soldats en guerre sans que je sois informé de ce qui allait se passer. Et pourtant, cette fois-ci, des jeunes s'en allaient au front sans susciter de drame, sans que l'on sache vraiment de quelle guerre il s'agissait, ni comment elle se déroulait, quelle horreurs ces hommes allaient vivre. Je me suis

© Acme Bird 2014
À CETTE ÉPOQUE-LÀ, NOUS PASSIONS COMME CECI ET COMME CELA…
SARAJEVO, SEPTIÈME JOURNÉE SOUS LE SIÈGE
ON N'AVAIT PAS ENCORE DIT QU'IL AVAIT ENCORE (DE DOUBLEMENT) DIX-SEPT ANS
ÇA RESSEMBLE BIEN AU TITRE DES BOMBES
CE N'EST PAS CE QUE JE VOULAIS DIRE
ET PUIS À CETTE ÉPOQUE-LÀ, IL N'Y AVAIT PLUS "NOUS AVONS" DANS LE VOCABULAIRE
NOUS ET LE MONDE NOUS ET LES AUTRES
D'AUTRES VOIENT LEUR PAYS SE DÉCHIRER DEUX GÉNÉRATIONS ET ILS EN TIRENT TOUJOURS UN ENFER LES DENTS

CI-DESSUS La première planche de *Notes pour une histoire de guerre*. Premiers tests à l'aquarelle et au stylo.

vraiment interrogé. Pourquoi, cette fois-ci, n'étais-je pas plus choqué ou inquiet ? J'ai alors repensé à la guerre en Bosnie et je me suis demandé si la proximité géographique n'avait pas joué dans ma réaction. Qu'est ce qui fait qu'une guerre vous concerne ? À partir de quelle distance cesse-t-elle d'être votre guerre, quand bien même vos concitoyens s'en vont y tenir un rôle ? C'est là que j'ai commencé à ecrire cette histoire où ce n'était pas Bagdad qui était bombardé, mais ma maison. Et j'ai fait évoluer ces trois gamins dans cet environnement. Une fois le livre terminé, j'ai compris qu'il s'y cachait un second niveau de lecture, plus personnel, sur mon adolescence, sur les différences de classes sociales. J'étais un bourgeois qui avait grandi au milieu d'enfants issus de familles très pauvres. Je parlais de mon désir un peu bête d'égalité. Parce que l'égalité, c'est hisser les plus pauvres au niveau des plus riches, mais moi je souhaitais l'inverse, je voulais me sentir pauvre comme eux. Ce n'était pas possible, mais c'est ainsi que s'exprimait mon désir d'être aimé par mes amis, d'être accepté, d'être aussi fort et aussi vivant

© Futuropolis 2014

GIPI

"Raconter les événements qui vous sont arrivés est aussi important que vivre les événements en eux-mêmes."

qu'eux. Un désir de bourgeois, vous voyez, voilà ce dont *Notes pour une histoire de guerre* parle en filigrane.

Quand le livre a été primé à Angoulême, la perception de la bande dessinée en Italie et de votre travail a changé, cela a-t-il constitué un tournant dans votre vie ?
Pas immédiatement, car le petit provincial que j'étais n'en comprenait ni la signification ni la portée. Mais les mois suivants, j'ai mesuré les changements. Le regard des autres avait changé sur mon travail, et sa valeur économique également. Je recevais plein d'offres, des demandes d'interviews. . J'ai alors compris qu'il s'était passé quelque chose, ce qu'a confirmé mon embauche comme illustrateur au journal *Le Repubblica*. Depuis 2003, bien des choses ont changé.

La question de l'innocence des jeunes foulée aux pieds est caractéristique de vos premières œuvres. Pourtant, vous ne tombez jamais dans le pathos.
Je crois que je ne tombe jamais dans le pathos, car je m'inspire de garçons que j'ai connus, le mérite leur revient Des gens qui ne se laissaient jamais aller, même dans les moments les plus tristes ou les plus graves. C'est peut-être dans les habitudes des Toscans de ne jamais se prendre au sérieux. La police t'a frappé ? Une minute plus tard, tu repenses à comment ta tête s'est retournée à la première baffe et tu te marres. C'est ce que j'appelle être con. Pour moi, « con » possède une valeur positive, salvatrice, celle de ne jamais se prendre au sérieux. Tu fais en sorte que ce qui t'arrive, quelques instants plus tard, fasse déjà partie du récit C'est une habitude qui me vient de mon père, de sa génération. Raconter les événements qui vous sont arrivés est aussi important que vivre les événements en eux-mêmes. Le récit de son bombardement était un moment fondamental de nos existences. À chaque fois qu'il y revenait, ce bombardement devenait de plus en plus fantastique. C'est *La Divina Commedia*. Mon père récitait des passages de *La Divine Comédie*, de Dante, il la connaissait par cœur Je crois que cela fait partie des mêmes choses. Cela transforme l'existence en littérature, et vice versa. Une littérature intrinsèquement réelle et irréelle. Sans en faire des broderies, vous voyez ce que je veux dire ?

En tout cas, au-delà du mérite de tous ceux qui ont compté parmi vos connaissances, vous réussissez à choisir, à soustraire et à rapporter au mieux un moment important, que ce soit au niveau graphique ou narratif. Comment y parvenez-vous ? Est-ce instinctif ou y a-t-il beaucoup de travail en amont ?
C'est instinctif. Mais je crois que cela est dû au fait que je suis fondamentalement double . une partie de moi est convaincue que je suis très bon, l'autre est convaincue du contraire. Une partie en fait trop, l'autre résiste et me dit : « Mais arrête ton char ! » Ce besoin de garder les pieds sur terre, c'est vraiment l'héritage de mon gang de potes. Si l'un d'entre nous en faisait trop, s'aptoyait sur son sort, l'autre lui cassait les couilles : « T'arrêtes, maintenant, couillon ! » On ne se laissait pas tomber dans le nombrilisme. Et aujourd'hui, même si je travaille souvent sur l'autobiographie, j'ai toujours une sorte de flic qui m'empêche de dépasser un certain niveau de sérieux. J'ai un certificat psychiatrique délivré à Pise attestant que je souffre d'un syndrome bipolaire grave. Je pense que ça vient de là. Nous sommes deux. Le premier est convaincu d'être un génie, le second d'être la dernière des merdes Et on travaille main dans la main. J'ai toujours vécu ça comme ça. Ce conflit, cette musique oscillant

© Futuropolis.be 2014

TU AS COMPRIS CE QUE JE VEUX DIRE ? EN PRATIQUE, D'APRÈS MOI, LA FORME QUE NOUS AVONS, NOTRE VISAGE, AVEC LES POMMETTES, LES JOUES, LES FOSSETTES, LE MENTON, LA BOUCHE, LES LÈVRES, TOUT ÇA, CES FORMES ONT ÉTÉ DÉFINIES DANS LES SIÈCLES DES SIÈCLES PAR LA COURSE DES LARMES. MAIS NE VA PAS PENSER QUE JE PARLE SEULEMENT DES LARMES DE DOULEUR. CELLES-LÀ AUSSI, BIEN SÛR. POUR L'AMOUR DE DIEU, JE PENSE AUSSI À CELLES DE JOIE OU D'ÉMOTION. NON. C'EST BON, EN RÉALITÉ JE PENSAIS AUX LARMES DE DOULEUR. PARDONNE-MOI. J'AI MENTI. OU PLUTÔT, NON. JE N'AI PAS MENTI. JE VOULAIS JUSTE ÉDULCORER LA CHOSE. EN SOMME, JE NE VOULAIS PAS TE DIRE UNE CHOSE TRISTE. MÊME SI JE SAIS QUE TOI, TA BELLE, RAYONNANTE ET SOURIANTE, TU N'ES JAMAIS TRISTE. REGARDE TON VISAGE, COMME IL EST LISSE. IL EST LISSE. TU N'AS JAMAIS PLEURÉ, TOI, MA FILLE ?

© Futuropolis 2014

entre sérieux et humour, gravité et légèreté, me permet a mon sens d'affronter des choses qui pourraient être très lourdes. Enfin, je crois…

Vous alternez noir et blanc au stylo vibrant et aquarelles plus aérées. Quelle technique vous est la plus naturelle ?
Ce que je trouve le plus difficile, c'est mon dessin façon gribouillis. C'est un peu l'équivalent du jazz en musique, c'est spontané, jeté, et ça ne se refait pas, car il est instantanément fini. Il faut vraiment avoir une idée claire au préalable, avant de laisser libre cours à la spontanéité, sans se protéger. Ça fonctionne comme ça, en réduisant le travail de dessin, même si « réduire » n'est pas le terme adéquat, car je vois plus cette simplification comme un enrichissement. Pour moi, une aquarelle qui joue sur les contours des bulles et des nuages est techniquement plus facile a réaliser qu'une silhouette en noir et blanc. S'il me venait à l'esprit un exemple plus parlant pour vous faire comprendre la différence entre les deux, je vous le dirais. Mais là, je ne vois pas mieux.

Désormais, vous ne racontez plus d'histoires d'adolescents, vous parlez de votre père, de vous, d'un écrivain qui vous ressemble. Est-ce dû au fait que vous êtes moins en contact avec les jeunes d'aujourd'hui ?
J'ai toujours essayé de parler des choses que je connaissais. Mes premières histoires sur ces gens de province, sans formation, qui vivent au jour le jour, ne me demandaient aucun effort d'imagination, j'étais moi-même comme eux. Dans *Notes pour une histoire de guerre*, la guerre exceptée, je n'ai fait que parler de mon adolescence et de l'atmosphère qui régnait a l'époque. J'ai connu ces rapports de force, cette violence des confrontations, ce n'est pas de la fantaisie, juste une réécriture de mes souvenirs. Mais à partir d'un moment, j'ai changé. Le succès, probablement. Moi qui n'avais jamais pris l'avion de ma vie, j'ai commencé à en prendre 20 par mois. J'ai eu un appartement à Paris. En location, certes, mais à Paris ! C'était impensable, avant. Intérieurement, j'ai commencé à me transformer, mon mode de vie a changé, mes relations, mes connaissances… Le regard que le monde posait sur moi a changé, surtout. Passer d'un loser à un mec renommé, ça change le rapport aux filles, par exemple. Alors voilà, jusqu'alors, j'étais persuadé qu'un soldat en Afghanistan raconterait bien mieux que je ne pourrais le faire l'expérience de la guerre. J'ai toujours eu plus confiance dans l'expérience personnelle. Mais ma vie d'aujourd'hui, même si elle est cool, avec des fêtes et des jolies filles, manque quand même un peu de substance. Je ne vis plus, je ne suis même presque plus tout à fait apte a comprendre ma vie d'avant. Donc je suis bien obligé de changer de philosophie.

CI-DESSOUS Gipi, comme Blutch ce mois-ci, évoque l'angoisse du reflet dans le miroir.

© Futuropolis 2014

MALVEILLANTE EST LA NATURE, COMME AFFECTUEUSEMENT PROTECTRICE EST NOTRE CÉCITÉ _

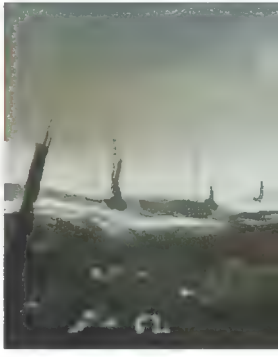
Dans votre nouveau bouquin, *Vois comme ton ombre s'allonge*, la guerre revient, celle de 14-18. Pourquoi cette présence de la guerre à partir de *Notes pour une histoire de guerre*, et pourquoi, à partir de *S.*, la restitution de la mémoire devient-elle si importante ?
L'explication que je me suis donnée – au-delà d'une possible fascination pour l'esthétique de la guerre comme celle de Spielberg pour l'esthétique militaire – c'est que j'ai toujours en tête la vie de mon père. Non pas qu'il soit un type exceptionnel, mais il a été l'un de ces mecs-là. Ce sont leurs vies, leurs expériences, leurs façons d'affronter les choses à ce moment-là qui m'intéressent. Je suis peut-être stupide ou direct, mais même si je n'aime pas la guerre, l'idée de se

CIPI

“Aujourd’hui j’ai une vie de bourgeois, de mec aisé, alors pour me sentir vivant je ressuscite les aventures du passé.”

mesurer à soi-même, de savoir de quoi on est fait, m’interpelle et me fascine. À en croire mon père, lui se connaissait parfaitement. C’est un type qui a échappé aux nazis. Et moi, son fils, le pire qui pouvait m’arriver, c’était qu’on me vole ma mobylette. Quand on parle de « devenir un homme », pour utiliser une formule désuète, je perçois cette différence. Mon père a été pourtant suffisamment intelligent pour me transmettre la réalité de l’horreur que sous-entend cette idée de se connaître. Sinon, j’aurais pu éprouver une certaine nostalgie romantique pour la guerre, ce qui n’est pas le cas. J’ai conscience des horreurs, des morts. Mais en même temps, je sens que c’est le terrain idéal pour se tester. Peut-être que raconter le quotidien des trentenaires qui ne trouvent pas de boulot après la fac, ce n’est pas pour moi. Je n’y peux rien. Je sens une différence de grandeur, de souffle, parce que j’ai grandi avec ces récits. C’est comme ces gens qui grandissent avec *L’Iliade*. Là, ton imaginaire se construit sur des bases héroïques. Pour moi, c’est pareil. Mon oncle Piero, mon oncle Alfonso, c’étaient des héros grecs. Piero s’échappe des mains des nazis, il monte sur un train, le train déraille et je lui dis : « T’as fait quoi ? » Depuis le jour où il m’a raconté cet épisode, je suis avec le conducteur de la locomotive, le rail vient de sauter, le train a déraillé, et j’ai sauté du train.

Vous devez comprendre que dans la tête d’un enfant qui rêve de travailler grâce à son imaginaire, ce genre de trucs ne peut pas lui échapper ! Ou ce que je raconte dans *S.* (éditions Cocorino) : mon père, caché sous une trappe, sous le plancher, alors que les nazis sont chez lui. Qu’a-t-il éprouvé ? Il a été mis à l’épreuve des dizaines de fois ! Il croise des patrouilles de nazis, à vélo, alors qu’il apporte à manger à une famille qui n’a plus rien à bouffer ! S’ils l’arrêtent, ils l’envoient en Allemagne. Alors, il anticipe : il leur fait un salut nazi, leur dit « *Kartoffen* » ! Il est convaincu de dire bonjour, alors qu’en fait il leur dit « Patate » Ils restent là, le regardent tandis qu’il se sauve. Une autre fois, il est enrôlé pour aller combattre, alors il prend son vélo, fume deux paquets de cigarettes, parcourt 250 km de Pise à Sienne, arrive dans un hôpital, choure la radio d’un pauvre inconnu avec une malformation du talon, se présente à l’hôpital militaire pour sa visite médicale, avec les poumons sur le point d’exploser, crevé, et sa radio. Évidemment ils le réforment, mais il est le seul. Son contingent part ensuite par bateau en Afrique, mais coule avant d’arriver à bon port, bombardé par un avion. Ils sont tous morts. *Je suis ici parce que* cet homme a fait tout ça. Parce qu’il a compris quels étaient ses choix. Alors que mon plus gros problème actuel, c’est : j’ouvre Facebook ou pas ? Et



est-ce que je *like* ou pas ce truc ? C’est faible. Fort heureusement, c’est la faiblesse des vies en temps de paix. Mais pour un conteur d’histoires, ce n’est pas suffisant. Je pourrais évidemment raconter les drames qui se déroulent loin de chez moi. On m’a proposé d’aller en Afghanistan pour faire un reportage. Mais ce n’est pas dans mon tempérament, je n’irai pas là-bas. Et je ne me vois pas en Emilio Salgari, qui, depuis chez lui, imagine une Afrique avec des tigres.

Revenons à la question de la mémoire. Au début, vous étiez plus dans le présent, un présent sans mémoire, et d’un coup, depuis *S.*, la question de la mémoire devient très forte. Comme si était née en votre for intérieur la nécessité de parler de la dimension plus intime et de se souvenir…

À 16-17 ans, je n’aurais pas écrit une ligne, je vivais à cent pour cent, je n’avais pas besoin de le raconter. Mais je dois dire qu’il s’est opéré un transfert en vieillissant. Avec l’âge, tu commences à ressentir de la nostalgie pour les aventures que tu vivais alors que tu en vis de moins en moins au quotidien. Aujourd’hui j’ai une vie de bourgeois, de mec aisé, alors pour me sentir vivant je ressuscite les aventures du passé. La mémoire te soigne, te nourrit. J’aime ma vie d’aujourd’hui, mais quand je

© Photographie/2014

©Futuropolis 2014

me dévoile, j'ai envie d'avoir quelque chose de plus fort à raconter

La folie est l'un des thèmes de votre travail. Le dessin vous aide à le purger des angoisses et des émotions ? La manière que vous avez de composer vos narrations, en ruptures, dans la forme (noir et blanc/couleur) de ton, dans les encastrements avec les autres, cela vient du rapport que vous entretenez avec votre propre santé mentale ?

Dans *Vois comme ton ombre s'allonge*, les ruptures de formes servent le récit. Je voulais exprimer par l'image un esprit qui s'effrite. Essayer de reproduire cette sensation, c'est sauter du coq à l'âne dans le discours comme dans la technique. L'alternance du noir, du blanc et de la couleur n'obéit à aucune règle, c'est imprévisible. Au contraire de *Ma vie mal dessinée* (éditions Futuropolis), mon précédent livre en partie autobiographique, où le trait noir illustre le réel, et la couleur la fantaisie. Les variations de formes obéissent au contenu. Dans mon nouveau livre, le héros et moi-même partageons quelques rares points communs, l'arrivée dans la cinquantaine par exemple. Mais à bien des égards, il est très loin de moi. Ça peut paraître dingue, mais je crois même que le personnage a trouvé seul une voix qui lui est propre, je suis incapable de son souffle poétique, j'aurais même

GIPI

"Mon travail d'illustrateur est mille fois moins intensif que celui d'auteur de BD. C'est un métier."

honte de tenir certains de ses propos Il m'apparaît un peu comme le pirate dans *Ma vie mal dessinée*. Je sais que je ne suis pas schizophrène, mais ces personnages ont leur vie propre.

Quelles différences ou similitudes voyez-vous entre votre travail d'auteur de BD et celui d'illustrateur ?

Le travail d'illustrateur m'a servi d'entraînement, rien de plus Un entraînement à transformer une idée en image, une pratique physique de la peinture. Mais mon travail d'illustrateur est mille fois moins intensif que celui d'auteur de BD. C'est un métier J'essaie de faire de mon mieux. Parfois ça marche, parfois non.

Mais l'investissement émotionnel n'est en rien comparable à celui de *Vois comme ton ombre s'allonge. Notes pour une histoire de guerre* fonctionne très différemment de *Vois comme ton ombre s'allonge* La règle est très simple : sur le sujet de la guerre, il faut éviter les grandes images en pleine page, les astuces graphiques qui appuient sur le caractère spectaculaire. Tout est en strip de quatre bandes, de la première à la dernière page. Dans *Vois comme ton ombre s'allonge*, c'est différent, je voulais que l'impuissance et l'indifférence de la nature créent un sentiment de stupeur et de beauté. L'image me sert à confronter un personnage contemporain à la nature Ce sont des stratagèmes de narration. ◆

©Futuropolis 2014

Willem

UN TRAIT DE CARACTÈRE

Dernier Grand Prix du festival international de la bande dessinée d'Angoulême, Willem donne le ton de la nouvelle édition. Sous son égide, Angoulême met à l'honneur une bande dessinée qui regarde le monde, tel qu'il le fait avec un œil critique depuis plus de quarante ans

© Nous blâmons jamais Willem et Éditions du Square, 1995

À 27 ans, en 1968, après avoir participé graphiquement aux frasques du mouvement contestataire Provo, Willem quitte sa Hollande natale et rejoint Paris et *L'Enragé*, revue dirigée par Siné qui vitriole l'armée, l'Église et le pouvoir gaulliste. Peu de temps après les événements de mai, ses dessins paraissent dans *Hara-Kiri Hebdo*. Aux côtés de Choron, Cavanna, Reiser ou Gébé, il est dorénavant de toutes les aventures et de toutes les fêtes des Éditions du Square – ce solitaire devient même, coup sur coup, rédacteur en chef éphémère de *Surprise* et de *Charlie Mensuel*. À partir de 1981, on retrouve ses chroniques dans *Libération* où, quelques années plus tard, il commence à livrer de manière quotidienne et sans discontinuer jusqu'aujourd'hui un dessin d'actualité politique. Outre ses collaborations multiples à la presse, Willem publie des dizaines de livres avec presque autant d'éditeurs. Avec lui, les choses sont simples : Willem est libre et curieux et s'ingénie à le rester. Dans un bar d'une île bretonne qu'il a transformé en atelier, la discussion est largement ponctuée par les rires généreux de l'artiste, autre expression de caractère qu'il partage avec son ami Topor dont les œuvres ornent les murs. Le regard clair et l'œil amusé, il évoque son parcours, son travail et son actualité.

Après Robert Crumb, José Muñoz et Art Spiegelman, vous avez reçu le Grand Prix du Festival d'Angoulême en 2013 et vous présidez donc sa quarante et unième édition. Comme eux, parmi les récipiendaires qui ne sont ni belges ni français, vous entretenez un rapport privilégié avec la France puisque vous y habitez depuis quarante-cinq ans. Que représente ce prix et ce festival pour vous ?
Je suis venu à Angoulême dès les années 1970, avec Choron et l'équipe de *Hara-Kiri*. C'était plutôt une occasion pour rigoler, bien. D'ailleurs, de la première fois, je ne me rappelle que d'une fête dans une penche ! Quand j'ai reçu la nouvelle en 2013, j'ai cru que c'était une blague.. Il y a plein de dessinateurs qui travaillent toute leur vie pour ça et moi, ça me tombe dessus ! Côté programmation, il est prévu une rétrospective axée sur mon travail de bande dessinée dont le commissariat est assuré par mon ancien éditeur, Jean-Pierre Faur. Le festival a la réputation d'être franco-belge, mais il s'ouvre un peu… aux Japonais, par exemple C'est bien et c'est aussi grâce aux éditeurs comme Cornélius qui traduisent ces auteurs. Mon ami Joost Swarte a, lui, eu la bonne idée d'inviter une dizaine de jeunes dessinateurs néerlandais pour intervenir dans la ville avec, chaque jour, dix nouvelles affiches.

Connaissez-vous les auteurs qui ont eu le prix avant vous ?
Vuillemin, Wolinski, Art Spiegelman… et Crumb En 1972, lors de mon premier voyage en Amérique, quelqu'un m'avait filé son adresse à San Francisco : je voulais absolument le rencontrer ! Arrivé devant sa maison, je ne savais pas vraiment quoi lui dire. Que j'aimais son travail, il avait dû entendre ça plein de fois ! Donc j'ai fait le tour du pâté de maison à pied pour réfléchir. Et lorsque finalement je me suis décidé à sonner, personne n'a répondu. J'étais soulagé. Quelques années plus tard, je l'ai rencontré à Paris. Et depuis, on se voit de temps en temps. Ceci dit, j'ai rencontré plein de personnes, mais je ne les connais pas forcément très bien J'ai très peu d'amis dans ce métier. Les miens sont plutôt sculpteur, peintre…

Quel serait le point commun entre tous ces artistes de différents domaines dont vous racontez la vie de façon plus ou moins fantasmée, en une ou deux pages, dans *Les Aventures de l'Art* (éditions Cornelius) et dorénavant dans *Beaux Arts Magazine*… ?

MORVANDIAU

Morvandiau est un touche-à-tout, auteur de bande dessinée dont chaque livre est sincère et mûrement pensé, critique pour de prestigieux journaux culturels et, entre autres, cofondateur du très poinçu Festival Periscopages. Capable de blagues potaches comme de confessions brutes, Morvandiau n'a pas la prolixité d'un Willem, mais il en a probablement un peu l'esprit.

Entre Edvard Munch et Marina Abramovic… je crois que le lien c'est d'abord le travail d'avant-garde… mais également les drôles d'histoires à leur sujet que je peux raconter J'ai, par exemple, réalisé une bande sur les relations entre Hergé, histoire et guerre.

Le cinéma compte-t-il parmi vos sources d'inspiration ?
Oui, bien sûr : Buster Keaton ! J'aime aussi beaucoup Kaurismäki pour son côté bordelique. A Helsinki, il y a un café dont il est le propriétaire qui s'appelle le Café Moscou. Il y a des néons, c'est bordélique et vraiment terrible. Tout est pensé. Mes amis m'ont dit : « Quand tu vas là-bas, ne demande pas du vin, c'est de la merde Ne demande pas non plus de la bière. . de la vodka, ça va » !

CI-CONTRE
Dessin extrait de la double page *Autonome à Pskin* dans le recueil *Portaut*.

© Willem et Cornélius, 2008

WILLEM
"La politique étrangère, elle, m'a toujours intéressé parce que c'est là que ça se passe finalement."

Dans *Les Aventures de l'Art*, vous évoquez aussi des musiciens comme Keith Moon ou Mick Jagger. Écoutez-vous de la musique en travaillant ?
Oui : du blues, rythm'n'blues, jazz des années 1960 et be-bop. Et toujours le blues. . comme Johnny Hallyday !

Vous avez grandi en Hollande avant de venir en France en 1968. Je crois que vous avez une préférence pour la politique internationale plutôt que pour la politique française Est-ce que le fait de venir d'ailleurs vous donne une certaine distance dans votre travail de dessinateur politique ?
Probablement, oui. Pompidou, ça ne m'intéressait pas, mais jusqu'à Sarkozy et Hollande, j'ai appris beaucoup. La politique étrangère, elle, m'a toujours intéressé parce que c'est là que ça se passe finalement.

Quand vous êtes arrivé sur Paris, vous avez essentiellement fréquenté des expatriés. Voyagiez-vous beaucoup à cette époque ?
On se retrouvait dans les bars avec des Polonais, des Suisses, des Hollandais, des Sud-Américains… et il y avait toujours Topor ! Je ne voyage pas tout de suite car, à l'époque, je n'ai pas un sou. Maintenant, si j'en ai l'occasion, je pars.

Vous êtes polyglotte. Lisez-vous des journaux dans toutes les langues que vous pratiquez ?

CI-CONTRE
Dessin extrait d'*Appétit*.

© Wilson et Hamonou 2004

CI-DESSOUS Brice Hortefeux croqué dans *Libération* et extrait de mon roman *Plus jamais ça !*

© Hortefeux / Wilson et Hamonou 2012

> *"À l'époque, ce qui se passait dans la presse, c'était idiot, un peu fade. Hara-Kiri, c'était là qu'il fallait être."*

Je parle hollandais, anglais, français, allemand et je sais me faire comprendre en norvégien. Quand j'habitais à Paris, j'achetais *Der Spiegel* et je suis toujours abonné à l'*Herald Tribune* qui s'appelle maintenant l'*International New York Times*. Je lis *Libération*, *Le Monde*, *Le Canard enchaîné* et aussi quelques hebdos. Il faut avoir un regard assez large.

Sans parler des livres, vous travaillez pour *Libération*, *Charlie Hebdo*, *Siné Mensuel* et *Beaux Arts Magazine*. Comment s'organisent vos journées ?
A partir de 7 heures du matin, je regarde les infos à la télé Les talk-shows, non, ils se coupent la parole entre eux, on ne comprend plus rien et c'est malpoli. Ici, à 10 heures, il y a les journaux. Je vais au bistrot pour lire, trouver un sujet. . Quand j'ai deux sujets, je peux rentrer travailler pour *Libération* dans mon atelier. J'essaie de prévoir des choses pour *Charlie Hebdo*, en fouillant dans mes archives… J'y propose par exemple une rubrique et trois dessins, c'est assez libre. La demande de *Libération*, elle, est liée à l'actualité chaude : j'envoie deux dessins et, parfois, je remanie celui qu'ils ne prennent pas pour *Charlie Hebdo*. Il y a de nombreux dessins qui ne sont plus valables après trois jours, donc je les jette. Pour *Beaux Arts Magazine*, je fais tous les mois une page sur un artiste, je peux travailler en avance.

Vous évoquiez la télévision. Vous avez été l'un des collaborateurs de la série *Palsce* réalisée par Jean-Michel Ribes… Comment ça se passait ? Vous écriviez ?
Je faisais des brouillons écrits et dessinés, des idées, des story-boards, des connenes On se retrouvait une fois par semaine avec Topor, Wolinski, Gébé. On donnait la matiere brute et on buvait des coups. Ribes mettait tout ça en forme, en combinant telle et telle idée Mais l'essentiel de mon travail est à la maison, en solitaire

Vous avez été l'un des membres actifs de *Hara-Kiri*, dont le moteur principal était la transgression par l'humour. Est-ce que cet esprit de subversion n'a finalement pas été absorbé et dissout, notamment par la télé ?
Oui, l'humour *Hara-Kiri* a été récupéré par la pub, les *Guignols*… À l'époque, ce qui se passait dans la presse, c'était idiot, un peu fade. *Hara-Kiri*, pour moi, c'était là qu'il fallait être ! Plus récemment, le journal *Zoo* a dû s'arrêter à cause des procès. Il aurait fallu un Choron pour jouer avec la banque !

Vous êtes un observateur attentif et critique du monde de l'édition et des médias. Vous avez par exemple signé la dernière affiche du film de Pierre Carles : *Hollande, DSK, etc.*[1]
Presque tout ce que je fais, je le fais par amitié. Pierre Carles, je l'ai rencontré, c'est un type bien. Je n'aime pas la grande industrie .. Même avec les éditeurs, c'est d'abord l'ambiance amicale qui prime. Mon premier

CI-DESSOUS Extrait d'*Appetit*.

© Dargaud Éditeurs, 2024

éditeur aux Pays-Bas, qui a publié *Forty Dirty Drawings* en 1969, est toujours un ami. Il travaillait dans un kiosque, mais son rêve était de devenir éditeur. Il avait toute une liste des livres qu'il allait publier : les textes complets des Beatles, des Rolling Stones, de Dylan… et quelque part, il avait écrit « un livre de Willem » !

Quand on regarde votre travail dans *Charlie Hebdo* ou dans *Libération* en particulier, on a le sentiment qu'il ne bouge pas, mais que les journaux, eux, changent…
Ils « évoluent » (rires). *Libération* n'est plus le même journal qu'il y a trente ans. *Charlie Hebdo* non plus. J'ai commencé ma rubrique de chroniques à *Libération* en 1981 – Serge July m'a appelé après la fin du *Charlie Hebdo* de cette époque et j'y dessine depuis 1986.

La renaissance du premier, en 1992, avec Philippe Val comme rédacteur en chef puis le départ fracassant de Siné – qui fut votre premier éditeur en France avec *Siné Massacre* – l'arrivée d'Édouard de Rothschild dans le capital du second… Votre position doit parfois être inconfortable ?
L'affaire Siné, c'était tellement con, je m'en foutais ! Philippe Val a écrit un texte que chacun était censé avoir signé, mais on ne me l'a jamais soumis. J'ai appelé Siné, mon vieil ami, pour lui dire que je signerai la pétition en sa faveur. Il m'a dit : « Tu vas te faire virer de *Charlie Hebdo* ! » Je ne supportais pas d'entendre un monologue en réunion de rédaction, donc je donnais mes dessins et j'allais lire les journaux au bistrot. À *Libération*, mon principal interlocuteur est le directeur artistique. Et j'apprécie quelques anciens du journal comme Pierre Marcelle. Nous sommes là depuis longtemps… Parfois, il y a des jeunes gens avec des cravates qui arrivent et vous disent « vous » !

> *"Presque tout ce que je fais, je le fais par amitié. Même avec les éditeurs, c'est l'ambiance amicale qui prime."*

On peut dorénavant voir vos dessins sur le site Web de ce quotidien. Quel regard portez-vous sur les médias numériques ? Vous qui avez publié plusieurs dizaines de livres, comment voyez-vous l'évolution de l'édition ?
Pour *Libération*, j'ai donné mon accord, oui. Mais pour moi, la presse, c'est du papier ! Je suis un analphabète du Web. J'envoie mes dessins par mail, mais je ne sais même pas comment imprimer. Concernant le dessin, je crois que ça se passe surtout sur Internet. Mais je ne suis pas trop, je n'ai jamais vu un blog ! J'ai lu récemment qu'on imprime des armes en 3D et en plastique, sans passer par les douanes : tout est possible ! À Zagreb, en Croatie, on fait la revue *Komikaz* qui publie des créations de toute l'Europe. À Riga aussi. À Angoulême, on voit aussi cette créativité qui arrive de partout. Revues, illustrations, expos, les cartes à gratter de Thomas Ott, les tampons de Sardon, l'offset ou la sérigraphie… Il faut garder l'œil ouvert, c'est le plaisir que j'ai à chroniquer tout ça depuis 1969.

Graphiquement, parmi vos influences fondatrices, il y a vos lectures d'enfance : la Bible gravée de vos parents et la documentation professionnelle et illustrée de votre père médecin. *Billy the Kid*, votre premier livre, paru en 1968 aux Pays-Bas, est désormais disponible en français aux éditions de L'Apocalypse. On y trouve déjà votre goût pour une forme d'économie de moyens, pour la typographie et pour des découpages très inventifs. Comment regardez-vous ce livre à quarante-cinq ans d'intervalle ?
C'était déjà clair que je n'étais pas un lecteur de *Tintin* ! À cette époque,

CI-CONTRE
Portrait de Willem par Mervan Olas.

"Je ne serai jamais un dessinateur de paysages ni de natures mortes, ça ne m'intéresse pas."

j'étais étudiant aux Beaux-Arts à Arnhem. Le lettrage, c'était piqué à Ben Shahn, l'Américain des années 1940 qui faisait des affiches sur Sacco et Vanzetti, un grand affichiste dont j'ai découvert justement le travail aux Beaux-Arts. J'avais un professeur qui était copain de Piero Manzoni et d'Yves Klein, donc il nous a fait découvrir tout ce monde-là. Ensuite, graphiquement, j'ai eu la chance d'avoir comme amis Topor, Olivier O. Olivier, et forcement ça m'a influencé

L'humour constitue l'une des constantes de votre travail. Il est parfois brutal par ce qu'il montre, mais il est toujours distancié, jamais dogmatique. Comment évitez-vous cet écueil du dessin politique ? C'est une question de caractère ou de méthode ?
Ce n'est pas à moi de dire que la guerre est mauvaise ! Comme disait Buñuel : « Un cinéaste doit, tous les jours, tuer son père, violer sa femme et être traître à son pays ! »

En plus de la provocation par l'absurde et de la question du pouvoir, un autre de vos thèmes de prédilection est celui du corps : érotisme, pornographie, scatologie, chirurgie… Cela semble un sujet infini d'inspiration pour vous.
Oui, ça m'intéresse toujours, c'est une source de gags ! Le corps humain ! C'est plein de mystères…

Je ne serai jamais un dessinateur de paysages ni de natures mortes, ça ne m'intéresse pas.

L'expérience de votre père comme prisonnier de guerre – qui l'a amené à rencontrer des personnes de tous les bords politiques – a compté dans votre éducation. La guerre et les conflits constituent également un sujet récurrent de votre travail. En France, à quelques exceptions près, comme par exemple le travail d'Emmanuel Guibert, il me semble que les auteurs plus jeunes sont moins enclins à traiter ce thème. C'est une question de génération ?
Peut-être. Moi, je suis né dans la guerre ! Les gens de ma génération, toute leur enfance, ils ont entendu des histoires de boches (rires)… À la maison, il y avait des bouquins de caricatures politiques du début du siècle ou encore une boîte en carton dans le grenier, pleine de presse clandestine, dont mon père était distributeur. C'était primitif et direct, il y avait une urgence dedans. Pour moi, c'était la vraie presse.

Cette forme d'urgence et d'efficacité est à rapprocher de votre goût pour le noir et blanc ?
Oui, j'aime ça. La couleur, je trouve que ça adoucit les dessins. Le noir et blanc, ça rentre mieux dedans. Et puis, dans les années 1960, il fallait dessiner pour des publications très mal imprimées, donc il fallait travailler de façon à ce qu'aucun imprimeur ne puisse détruire ce dessin. J'utilise n'importe quoi : plume, feutre, pinceau, le mélange tout !

CI-CONTRE
Extrait d'*Avignon*, recueil de reportages au festival d'Avignon.

© Willem et Futuropolis, 2011

CI-DESSOUS Épisode extrait de *Cœur de chien*.

BANLIEUE
POUR NE PAS CÉDER DU TERRAIN AU FRONT NATIONAL, LA MUNICIPALITÉ ATTAQUERA FORT SUR LA CULTURE.
MAIRIE
POLICE MUNICIPALE
FAUT INTERDIRE LES LIVRES DE PLUS DE 28 PAGES!
POUR NOUS ASSURER DU VOTE BEAUF, ON DISTRIBUERA DES BAZOOKAS AUTO-DÉFENSE!
INTERDICTION DE JEUNES DANS LES CITÉS APRÈS 18 HEURES!
JUSTEMENT, ON VIENT DE NOUS SIGNALER UNE PETITE FILLE ENTRE LES M.L.M....
À SUIVRE

©Willem/Lamuseraie 2024

Vous travaillez cependant parfois en couleurs ?
Oui. J'ai réalisé *N'oublions jamais* (les Éditions du Square) à l'écoline, en couleur directe. Comme les dessins étaient un peu durs, ça m'amusait de les rehausser avec des couleurs bonbons ! Mes carnets de voyage publiés par Cornélius sont très bien mis en couleurs par Jean-Louis Gauthey, qui a une expérience de sérigraphe et en qui j'ai confiance.

Vous utilisez en parallèle le dessin réalisé sur le vif, par exemple dans les carnets publiés par Cornélius, et un dessin très documenté, inspiré de la photographie. Comment s'articulent ces deux manières de faire ?
C'est complètement différent. Il y a les dessins d'observation que je fais sur place, dans un autre pays. Quand je fais du croquis, je donne toujours un portrait et après on me fout la paix (rires) ! Les gens discutent, regardent par-dessus ton épaule, les dessins sont souvent ratés… Une fois, en Afrique, il y avait des gars costauds qui m'ont dit : « Ah, tu nous dessines, ça va te coûter du fric ! » J'ai un copain qui a rappliqué : « Ce monsieur-là, c'est mon papa. Il ne doit rien lui arriver, tu as compris ? »

Vous avez des archives photographiques immenses, un nombre impressionnant de classeurs thématiques. Alors que, dorénavant, la bande dessinée de reportage est en passe de devenir un filon éditorial assez formaté, votre façon d'agencer des images réalisées à partir d'une vaste documentation, souvent de façon muette, ne paraît très singulière dans le paysage éditorial. Comment travaillez-vous pour ce type d'ouvrages ?
Je n'ai pas de photographe de prédilection, je m'inspire de n'importe quoi dans la presse. Pour les politiciens français, j'aime cependant beaucoup quand ils chantent *La Marseillaise* : ils ont la gueule bien ouverte, c'est utile ! Quand je reprends des photos, j'imagine que tout le monde les connaît. C'est la façon d'arranger les images ensemble qui donne l'histoire, qui raconte autre chose que la photo originale. J'en cherche énormément : « Ah, il faut trouver dix-huit photos de gens crevés pour faire joli ! » J'essaie de trouver une chute avec tout ça.

En même temps, ça reste très ouvert à l'interprétation…
Oui, c'est au lecteur de faire le travail. Cette démarche vient des années 1960 et de Fluxus. Les gens font eux-mêmes les associations. « Tiens, je ne savais pas que cet événement, celui-là et celui-ci donnaient cette histoire. »

> *"J'aime beaucoup quand les politiciens français chantent La Marseillaise : ils ont la gueule bien ouverte, c'est utile."*

Si on découpe cinq photos dans un journal et qu'on les reassemble au hasard, ça donne une histoire.

Vos livres *Appétit* (éditions Humeurs) et *Dégueulasse* (éditions Les Échappés) fonctionnent sur ce principe. Comment les avez-vous conçus ?
Appétit était une demande de Daniel Mallerin (responsable des Éditions du Dernier Terrain Vague, ndlr) à réaliser dans un temps très court. Il a été réédité plus récemment, mais j'ai viré la préface de July ! Les préfaces ne me semblent pas nécessaires, soit c'est trop pute, soit c'est paternaliste. Pour *Dégueulasse*, j'ai un peu mélangé une succession de gags historiques. Chaque page a un début, un milieu, une fin avec plein de dessins pour les mettre en contexte. J'ai tout remis en page, réduit ou agrandi et recomposé à la photocopieuse. La plupart de mes dessins sont éphémères et perdus… Un dessin sur Léotard, ça ne marche plus ! Mais, pour certains, remis en contexte, ça fonctionne.

Une autre partie de vos bandes dessinées relève du feuilleton fictionnel. On y suit souvent les aventures d'un ou plusieurs personnages perdus au milieu d'événements qui les dépassent complètement. Il y a une forme de destruction et de bordel assez jubilatoire qui me fait notamment penser aux Marx Brothers.
Oui, moi aussi, bien que j'essaie de suivre un fil rouge, je suis dépassé par les histoires. Par exemple, actuellement, je réfléchis à un prochain feuilleton : c'est une histoire de femme journaliste un peu ratée et le rédacteur en chef veut plutôt s'en débarrasser. C'est en 1936 et le rédacteur en chef lui dit : « J'ai le pressentiment qu'il va y avoir une grande merde planétaire et tu vas couvrir tout ça. » Donc de 1936 à 1945, elle va couvrir toute la guerre mondiale : guerre d'Espagne, Stalingrad, Hiroshima… Historiquement, j'ai l'impression d'avoir toujours été dans le bordel. C'est l'état naturel des choses ! ◆

Livres récents :
Billy the Kid, I. Apocalypse
Traquemards & mélodrames, Histoires 1976-1985, Cornélius
Le pire est dernière nous, Les Requins Marteaux

[1] http ://www.pierrecouilles.org/

Blutch
LE TRAIT VIOLÉ

Chaque livre de Blutch est une surprise. L'artiste est en mouvement perpétuel. Avec *Lune l'envers*, la couleur prend une nouvelle ampleur. Rencontre avec Blutch et sa nouvelle coloriste, Isabelle Merlet, celle qui a osé toucher à son trait.

— PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN —

Dans *Pour en finir avec le cinéma*, Blutch retraçait son parcours de cinéphile pour comprendre en quoi cet attachement au septième art participait à sa construction, en temps qu'homme et artiste. Il signait au passage la liquidation de toute catharsis en une phrase terrifiante : « Il n'y a pas de consolation. » Cette phrase, il le confirme, habite encore *Lune l'envers*. Car sous son vernis de science-fiction, ce nouveau livre accentue le virage artistique entamé à son arrivée aux éditions Dargaud : forme académique avec bandes bien droites et cases tracées à la règle, semi-réalisme très technique, jeu de comédien aux accents de boulevard, rigueur d'artisan, et surtout, l'expression d'un sentiment de désespoir tourne en dérision. Pour autant, *Lune l'envers* ne bégaye pas. Au contraire, si Blutch revient sur la même matière, il la traverse dans un sens contraire. Il change d'axe, de direction. *Pour en finir avec le cinema* partait de l'enfance pour remonter le fil du temps vers l'artiste ; *Lune l'envers* évoque au contraire la reconquête de l'innocence perdue par les années de pratique. « J'aimerais dessiner à nouveau librement, sans enjeu, tel que je le faisais enfant », dit-il à un moment durant l'interview. Mais un autre changement, aussi important peut-être, vient perturber cet album : l'arrivée d'Isabelle Merlet à la couleur. Depuis *Vitesse Moderne* (éditions Dupuis), Blutch conjugue son dessin à la couleur par nécessité éditoriale. Il essaye d'en jouer, souvent avec intelligence, sans pour autant lui offrir une place réellement forte. Tout cela change avec Isabelle. Tant et si bien que le livre en couleurs n'est plus du tout le même que celui en noir et blanc. Le travail du geste y disparaît, ce qui est une prouesse quand on connaît le dessin de Blutch. Ne reste, à la lecture, que l'action du récit. Au début de leur collaboration, Blutch a demandé à Isabelle : « Est-ce qu'il t'arrive de te promener dans la rue, de te retrouver soudainement face à un miroir et de ne pas te reconnaître ? » À cette époque, Blutch pensait brûler les yeux de son héroïne, la torturer. Le sort de cette pauvre vestale sera finalement plus simple et plus cruel encore. Elle rencontrera son reflet. « Il n'y a pas de consolation. »

Votre œuvre semble en perpétuelle recherche ?

Blutch : À ce jour, je ne sais toujours pas ce qu'est la bande dessinée. Je cherche encore ma voie. Je ne connais pas ma place, quelle place occuper, où m'asseoir. Chez Futuropolis, je penchais vers le côté « pictural » de la bande dessinée, l'image. Là, chez Dargaud, je penche vers le côté « littéraire » de la bande dessinée, le mot. Mais évidemment, rien de tout cela n'est calculé, décidé à l'avance. Je suis pris par surprise. Ce que je peux dire, c'est qu'au fur et à mesure que je m'enfonce dans cette vie, je sens peser sur moi le sens de la responsabilité. L'auteur est responsable de ses propos. Envers ses enfants, je dirais… c'est-à-dire envers demain. Nous serons lus demain. Je le sais, car ce que nous lisons a été écrit hier, c'est bien la preuve. *Lune l'envers*, ainsi que *Pour en finir avec le cinema*, je les ai faits avec une idée plantée dans un coin du crâne : être lisible dans le futur. Que le quelqu'un ou la quelqu'une qui lira le morceau dans dix, vingt ou cinquante ans ne dise pas : « Oh, là là ! Ça fait trop années 2000 ! », ou « Ça fait 2010, ce truc ! » Je m'efforce d'être

Projet de couverture abandonné et mise en couleurs d'Isabelle Merlet.

BLUTCH

"À ce jour, je ne sais toujours pas ce qu'est la bande dessinée. Je cherche encore ma voie. Je ne connais pas ma place, quelle place occuper."

anachronique. Hors des fureurs et des engouements du contemporain. Ne pas être à la mode, au goût du jour. Ce que nous laissons nous engage, car c'est tout ce que nous laissons de nous. À la fin de sa vie, s'étant rendu compte qu'avec les années les couleurs de certaines de ses toiles avaient pâli, le père Renoir utilisait une palette de plus en plus vive ; à ceux qui l'interrogeaient, il répondait : « Je peins pour l'avenir. » Il ne s'agit pas de postérité, il faut juste qu'un travail tienne le coup. Et puis, pour la manière de dessiner, je me suis dit que si je m'approchais d'une certaine forme de classicisme, je me démoderais moins.

Isabelle Merlet : Le retour au classicisme, n'est-ce pas justement quelque chose qui arrive à partir de 40-45 ans, quand on a moins à prouver au niveau formel et que le désir de justesse s'impose ? C'est marrant, j'ai le sentiment d'avoir encore tout à prouver formellement. Je suis toujours dans le bac à sable en train de balbutier et déjà, le temps est compté. L'urgence, c'est de se mettre à sa table de travail et de commencer à dire vraiment quelque chose. Ne pas seulement bavarder pour occuper l'espace, amuser la galerie ou plaire. En vingt-cinq ans de bande dessinée professionnelle, j'ai perdu beaucoup de temps.

I. M : Comment échapper à ce sentiment, les années de frivolité sont inévitables. 45 ans, c'est juste le moment où l'on réalise qu'il est essentiel d'apporter sa contribution, et on recadre son travail à partir de ce constat. Tout créateur est obligé d'en passer par là. Tout être humain.

B. : À l'enterrement de Moebius, dans l'église, je me suis dit : « Mieux vaut dessiner, et bien dessiner de son vivant, parce qu'après, c'est trop tard. » Le problème, avec la bande dessinée, c'est que tant que tu restes à ne rien faire, rien n'existe. Si j'étais metteur en scène, il me suffirait de choisir des objets dans la nature, ce canapé, ce fauteuil ou des figures humaines et de les agencer. Ces éléments existaient avant mon arrivée. En bande dessinée, tout sort de ta main, si tu restes les bras croisés, il n'y a rien. C'est crevant, ça demande une grande persuasion, il faut se persuader soi-même.

Sur cet album, vous vous êtes fixé un objectif de dessin encore plus difficile à atteindre, et surtout à maintenir sur 54 pages, vu le nombre de cases. Un dessin particulièrement exigeant, en temps, en concentration. Et du coup, vous avez beaucoup tâtonné au début.

B. : Au début, je dessinais sur un format assez grand, je me noyais dedans. J'ai réduit la taille des pages par la suite. D'ailleurs, l'éditeur a essayé d'harmoniser les pages à l'impression, mais les planches sont de tailles différentes et ça se voit. Mais je voulais écrire *Lune l'envers* avec quatre bandes par page, qu'il y ait de la lecture et que

le lecteur n'absorbe pas ses 14 euros en dix minutes. Mais le quatre bandes, c'est l'enfer à faire, un tunnel. Dieu nous préserve du quatre bandes.

I.M. : À partir du moment où tu dédoubles le personnage de Lantz, le livre s'est mis en place. Les pièces du puzzle ont commencé à s'imbriquer et le motif a commencé à apparaître. Tu te libères aussi, et au milieu de toutes ces contraintes, tu respires un peu, avec, par exemple, les monotypes que tu utilises pour les scènes de douche. Tu fais en sorte que l'air rentre dans cette grammaire. J'ai vu la montée en puissance.

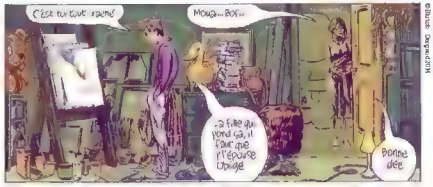
B. : Le projet initial, c'était de faire de la science-fiction, intégrer le bouquin dans la vieille collection de Dargaud, « Histoires Fantastiques », à la suite des Druillet, Fred, Alexis, Forest, Lob, Bilal-Christin… Et évidemment, je me suis éloigné de cette ambition initiale. Je ne savais pas sur quel pied danser. J'ai beaucoup tâtonné au début, reprit le visage du héros trois fois, car j'avais pris la ferme décision de ne pas dessiner ma propre tête. Ce récit est une fiction, je voulais éviter les commentaires parasites sur une supposée autofiction. Je me suis résolu à jouer dans ma bande dessinée, parce que c'est tout de même plus ambigu ainsi. Des séquences complètes ont changé de place, il a fallu réorganiser les scènes. Je travaillais sur cet album depuis un an et avais pondu une douzaine de pages encrées, quand tu as pris le train en marche. Tu as amené ta couleur et les choses ont continué à bouger. C'était le bordel presque jusqu'à la fin.

Comment s'est passée votre rencontre ?

I.M. : Je m'attendais à recevoir un dessin de Blutch que je connaissais. Et je reçois ce dessin-là, de la science-fiction, un genre que je déteste, ou du moins dont je n'ai pas les codes. Désarçonnée, je n'arrive pas à aimer ce dessin. C'est marrant, car à l'époque, je lisais Jiddu Krushnamurti, *Se libérer du connu*. Il fallait trouver une clé, comme à chaque fois, mais là c'était particulièrement difficile. Son dessin n'est pas fait pour être mis en couleurs. Il y a un équilibre, une force qui empêche toute intervention. Il n'avait pas besoin de coloriste, et moi je ne voulais pas faire un truc décoratif, je voulais faire mon travail : apporter sans rien enlever. Je ne me vois pas pratiquer la

© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « Première version de l'atelier de Liebling, c'est plat, ça manque de caractère. Je sèche un peu et Blutch me parle de Néo Rauch, un peintre allemand qu'il aime beaucoup. »



© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « La couleur met maintenant en valeur non seulement le dessin de Blutch, mais aussi les œuvres de Liebling ! »

© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « Une première version, très plan-plan, aucun intérêt. Blutch me dit alors qu'il a dessiné la scène avec des réminiscences du film inachevé de Welles : *The Other Side of the Wind*. »

© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « La couleur à ce moment-là devient vraiment narrative. Elle apporte une dimension supplémentaire au récit, ce qui est sa fonction, sans cela elle reste anecdotique. »

bande dessinée en couleurs. Je ne visualise pas la couleur. Pendant très longtemps, je n'ai pas imaginé mon dessin colorié. J'ai une ancienne et irraisonnée méfiance vis-à-vis de la couleur car je considère qu'elle enlève au dessin de bande dessinée une part de son mystère, de son irréductibilité. C'est séduisant, mais bien souvent anecdotique.

I.M. : J'ai presque immédiatement su que je ne garderais pas son trait noir. Je l'ai passé en violet intuitivement, pourquoi du violet et pas du bleu ou du vert… À partir de cette vibration,

> *"Je m'efforce d'être anachronique. Hors des fureurs et des engouements du contemporain. Ne pas être à la mode, au goût du jour.."*

j'ai composé une petite atmosphère marrante qui me semblait pouvoir accompagner le récit, dont je n'avais aucune idée d'ailleurs. Donc voilà, ce premier jet étant médiocre mais montrable Le travail a vraiment démarré sur cette base.

B. : Pour ma part, son interprétation par la couleur m'a donné un coup de fouet, a renouvelé mon regard sur mon dessin, car c'est vivifiant de voir vivre son travail sous un autre regard. Elle amène une autre voix en moi, comme un partenaire en musique, un autre instrumentiste donne un climat différent Sa couleur arrive et étoffe, enrichit, la gamme des expressions. J'ai écrit la partition et elle l'a arrangée. Cette idée diabolique, de changer le trait, a bouleversé le dessin a ce point-là

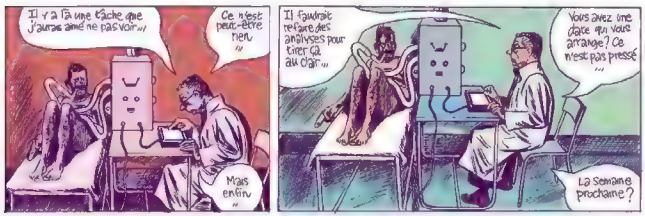
I. M. : En vingt ans, Blutch est le seul auteur, hormis Rabaté, qui ait accepté que je touche à son trait. Le trait noir, c'est sacré dans la bande dessinée. Ce qui a été aussi très inhabituel, c'est le dialogue continu et presque quotidien pendant l'élaboration du livre. Ce cheminement, sur plus de 18 mois, a vraiment rendu possible la fusion couleur/dessin Généralement on m'envoie les pages sans réellement d'indication, on me fait des remarques sur le résultat (pour corriger le cas échéant) et c'est à peu près tout. Là, quand Blutch me dit « page 22 : va voir Neo Rauch », je comprends en voyant son travail la tension qu'il avait imaginée, et non seulement la couleur coule de source, mais elle se justifie pleinement

Quelle influence cette rencontre a-t-elle eu sur le livre ?

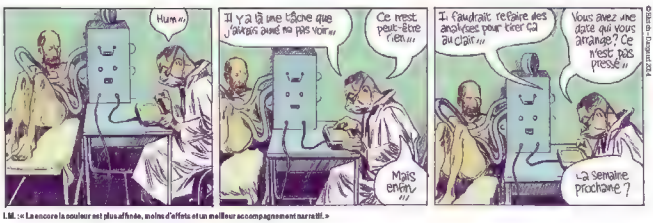
B. : Le travail d'Isabelle a influé sur le rendu, mais également sur le fond du livre. Tout d'abord, quand bien même j'installais mon projet dans une collection et une époque, elle ne s'est pas contentée d'utiliser des teintes rétros, elle n'est pas tombée dans l'ambiance referencée, *sixties* ou *seventies*. Elle essayait de trouver autre chose, un autre ton, et à partir de là, ça a changé le fond du livre Sa couleur m'a décrassé de ma nostalgie de vieux lecteur de bande dessinée, et m'a permis de décoller de ce premier projet. C'est même elle qui m'a conseillé d'abandonner la première couverture, avec la maquette d'époque de la collection « Histoires Fantastiques », et de lâcher la référence.

I. M. : Il n'avait aucun besoin de t'inscrire dans la collection. Cette idée était utile pour lancer l'écriture, mais il fallait s'en débarrasser à partir du moment où elle commençait à dater le livre, l'empêchait de devenir intemporel.

B. : Je ne suis pas un fin connaisseur de science-fiction. Vouloir anticiper,


Il y a là une tâche que j'aurais aimé ne pas voir...
Ce n'est peut-être rien...
Mais enfin...
Il faudrait refaire des analyses pour tirer ça au clair...
Vous avez une date qui vous arrange? Ce n'est pas pressé...
La semaine prochaine?
©Blutch-Dupuis 2014

I.M. « Cette scène chez le médecin existait dès le départ, elle a été redessinée et replacée dans une autre séquence, qui arrive plus tardivement dans le récit. »


Hum...
Il y a là une tâche que j'aurais aimé ne pas voir...
Ce n'est peut-être rien...
Mais enfin...
Il faudrait refaire des analyses pour tirer ça au clair...
Vous avez une date qui vous arrange? Ce n'est pas pressé...
La semaine prochaine?
©Blutch-Dupuis 2014

I.M. « La encore la couleur est plus affinée, moins d'effets et un meilleur accompagnement narratif. »

Euh... et que sais-je censée faire exactement, Madame ?...
Madame Dietrich
Euh... Madame Dietrich
Vous avez de la tranquille sur EURIFICE je suppose...
Vous allez traiter diverses informations
Voici votre poste de travail
Bienvenue à bord.
© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « Strip de juillet 2012, faisant partie des pages d'essai. Blutch me dira bien après qu'il voyait ces machines comme des organes vivants. »

Euh... et que sais-je censée faire exactement, Madame. ?...
Madame Dietrich
Euh... Madame Dietrich
Vous avez de la tranquille sur EURIFICE je suppose...
Vous allez traiter diverses informations
Voici votre poste de travail
Bienvenue à bord.
© Blutch - Dargaud 2014

I.M. : « Résultat après une dizaine de versions. L'équilibre de la page étant très complexe, c'est celle qui m'a donné le plus de fil à retordre. »

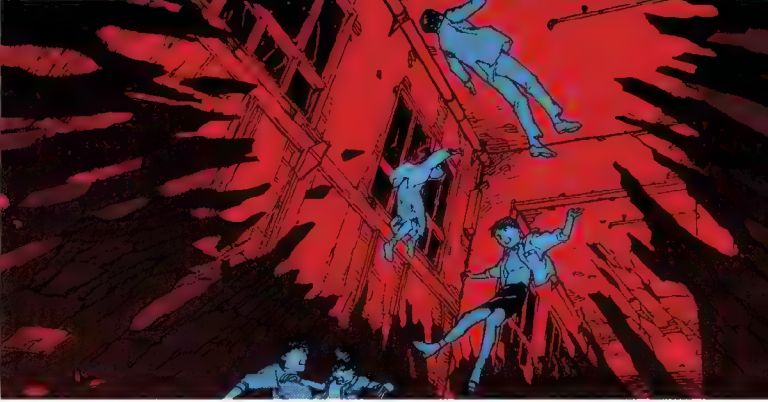
c'est le plus souvent courir le risque de se retrouver rapidement daté. Rien n'est plus ringard que ces prospectives du futur dans les vieux magazines. Mais le genre, le genre SF, nous apporte paradoxalement une certaine liberté on peut jouer. Au début du projet, je pourchassais dans les librairies de bande dessinée ancienne, les histoires rares *Les Pionniers de l'espérance* de Raymond Poïvet, luxuriantes et déraisonnables, ou encore *Les Naufragés du temps* de Gillon. J'aime les ambiances floues, rêveuses, imprécises. Les protagonistes, dans mon histoire de SF (science fantasmatique), se comportent de manière infantile. Ce sont de méchants gosses. Ils condusent des troncs d'arbre qui évoquent les troncs en plastique avec descente de rapides des parcs d'attractions où nous allions en Allemagne. Et quand je dessine une voiture, je prends comme modèle celle de mon fils de 3 ans. Les voitures dans la rue ressemblent à des jouets et les types de 50 ans portent des sweats à capuche et des jeans trop serrés comme leurs enfants. Ils ne cessent de tripoter leur téléphone avec leurs doigts. C'est très infantile, cette manière de tripoter les téléphones. Extrêmement regressif. Il y a un mot en alsacien, intraduisible, qui signifie tripatouiller, dans la boue, ou dans le caca. *Lune l'envers* est parti de là et aussi des gens incapables d'expliquer simplement quel est leur métier. D'où l'idée de départ de ces personnes qui plongent leur main dans une machine et qui ne savent pas ce qui se passe derrière.

I.M. : Tous les dessinateurs se posent des questions. Mais aucun, parmi ceux avec lesquels j'ai travaillé, ne manifeste autant d'intentions dans son dessin, et ne se nourrit d'autant de références. Blutch se reapproprie vraiment tout ce qu'il voit, entend, respire... Il est saturé d'images mentales. Et d'ailleurs, il me semble que sans cela, son dessin est moins bon. Il a besoin d'être dans une sorte de transe, un peu comme un comédien.

B. : Lambil, Uderzo, Charles Burns et Buzzelli sont les auteurs qui m'ont guidé pour cet album-là. Uderzo pour la justesse incroyable, sans aucune fausse note. Je pensais à *Tanguy et Laverdure*, son dessin strict et classique jusqu'au vertige. Lambil pour le côté autobiographique avec *Fauvre Lampil*. Buzzeli pour ses autoportraits... Et justement, je n'arrive pas à choisir, mon dessin joue sur deux registres. Je ne sais jamais comment je vais dessiner les yeux, à la *Achille Talon* ou à la Giraud. Je cherche une nouvelle manière de les représenter et je n'y arrive pas.

I.M. : Mais c'est parce que ton regard est double. Tu vois la beauté et la désolation, simultanément. Chez toi, les deux visions ne se succèdent pas, elles se superposent, et tu tentes d'en rendre compte dans ton dessin. Il me semble que ton dilemme devant la représentation du regard, c'est un peu l'acmé de cette perception-là.

B. : Dans sa correspondance, Flaubert dit voir le squelette sous la peau soyeuse. Il voit la mort. Quand tu lis ça a 18-20 ans, ça marque. Mais en même temps, je ne veux pas pontifier, c'est de la comédie, c'est du spectacle. C'est mis en scène, pas de la bande dessinée reportage. Je considère qu'écrire, c'est transposer. Pas juste décrire. C'est ça, le travail littéraire. En ce qui me concerne, en tout cas. ❖



ABONNEZ-VOUS À KABOOM
... ET RECEVEZ 1 CADEAU AU CHOIX*

Opus t. 1
DE SATOSHI KON
(IMHO)

Palepoli
DE USAMARU FURUYA
(IMHO)

FORMULE 4 NUMÉROS
25 €
AU LIEU DE 27,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS
50 €
AU LIEU DE 55,60 € + 1 CADEAU

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #4

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié) accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à
2B2M - Kaboom - Abonnements, 5, passage du chantier 75012 Paris
Oui je m'abonne à Kaboom selon la formule choisie. Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M

Nom* .....

Prénom: .....

Adresse. .....

.....

Code Postal **Ville:** .....

Date de naissance. ..... **Tel.** .....

E-mail* ..... **Profession:** .....

Choisissez votre formule
❑ **FORMULE 4 NUMÉROS à 25€**
❑ **FORMULE 8 NUMÉROS + 1 CADEAU AU CHOIX à 50€ ****

Lot choisi* (par ordre de préférence)

1 ..... **2** .....

Signature obligatoire :

Offre réservée à la France Métropolitaine (autres pays, nous contacter au 0950062391. Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le Service Abonnement de Kaboom au 0950062239

* au choix parmi la liste des ouvrages proposés (dans la limite des stocks disponibles). Cadeau offert uniquement dans le cadre d'une souscription d'un abonnement de 8 numéros.
** cochez la case correspondante.
KABOOMD4

Tome et Janry

SPIROU EST UN AUTRE

Le personnage de Spirou est passé entre les mains de nombreux artistes sans appartenir à aucun. Certains possédaient évidemment plus de légitimité que d'autres, au premier titre Franquin, qui n'en est pourtant pas le créateur. Mais nul n'eut de droit sur lui.

—PAR NICOLAS TELLOP—

C'est précisément parce que le duo Tome et Janry a conscience de cette impossible appropriation qu'ils ont signé quelques-unes des meilleures aventures de Spirou. Loin de n'en faire qu'une reprise, ils questionnent la responsabilité que fait peser sur eux un tel héritage et les rapports qu'entretient « leur » Spirou avec ses prédécesseurs. Spirou, c'est l'essence des héros, ne peut que rester Spirou. Or, pour tout repreneur, ce

caractère indivisible sonne comme une condamnation à mettre en scène « un double, une duplication falsifiée, incapable de redonner ni l'autre, ni lui-même, bref une réalité apparente, entièrement tissée dans l'étoffe d'un "moindre être" qui est à l'être ce que le succédané est au produit veritable », tel que pourrait l'analyser Clément Rosset. Ainsi, en 1986, après trois albums d'honnête facture, les auteurs commencent à questionner cet héritage en signant le fracassant vrai-faux retour de Zorglub dans *Le Réveil du Z*. Vrai et faux retour car, projetés dans le futur, Spirou et Fantasio ne sont pas vraiment confrontés au savant doux-dingue, mais à son démoniaque avorton. Pire, les deux héros sont traqués le long de l'album par deux hommes de main

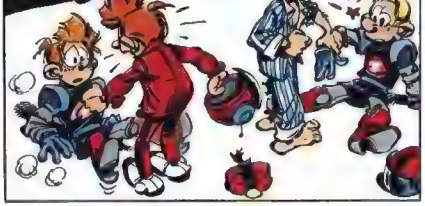
de *La Jeunesse de Spirou* agit en effet comme un désamorçage salutaire à l'angoisse qui affleurait à la fin du précédent album. Le dérivatif convainc d'ailleurs tant qu'il finit même par aboutir à la création d'un personnage alternatif : le Petit Spirou, antidote au grand, (re)création totale de l'icône autour d'une mythologie autonome.

Traversée du miroir

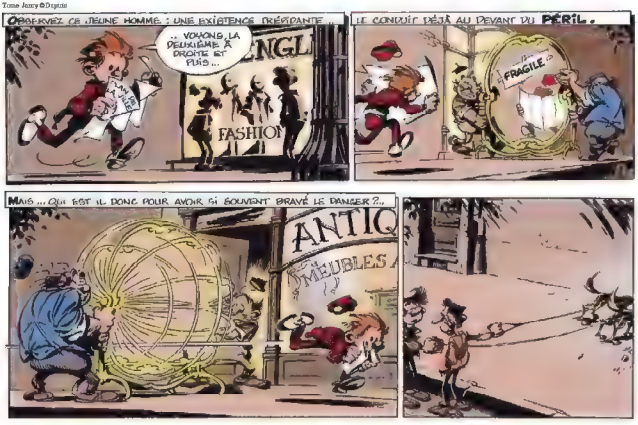
L'exutoire n'a, hélas, qu'un effet ponctuel et le trouble resurgit de plus belle dans le diptyque *La Frousse aux trousses* (1988) et *La Vallée des bannis* (1989). Au début du premier album, Spirou entame une course effrenée pour arriver à l'heure à une conference. Mais sur sa route, il passe à travers un miroir que des livreurs négligents

Chez Tome et Janry, l'envie de s'éloigner de la norme imposée par la série est teintée d'ambiguïté.

aux visages masqués qui se révèlent, dans les dernières pages, être leurs descendants. La découverte n'est pas sans conséquence puisque, face à ces deux visages en tout point identiques aux leurs, Spirou et Fantasio se retrouvent irrémédiablement avilis : quand bien même les deux héros se montreront valeureux toute leur vie, ils finiront par engendrer le Mal. Mais que cristallise, en filigrane, ce récit d'anticipation ? L'angoisse de la succession, de trahir le père et l'œuvre ? Ou au contraire la métaphore de la compromission inévitable de toute poursuite de l'œuvre originelle ? Pour seule réponse, les auteurs Tome et Janry offrent les mines troublées et déconfites de Spirou et Fantasio, étrange sentiment de malaise qui laisse entr'apercevoir, par la fracture entre passé et futur, le vacillement d'un mythe sur son piédestal.
Sans doute, d'ailleurs, c'est ce désarroi consommé qui pousse dès l'année suivante les deux auteurs à se retrancher dans *La Jeunesse de Spirou*. Retour aux sources et renaissance, l'album fait diversion. Quoi de mieux, pour échapper aux responsabilités du futur et du devenir du personnage, que de faire volte-face vers son enfance pour s'accorder le droit de ne plus s'inscrire dans l'héritage ? La légèreté ont abandonné – du moins l'obstacle est-il franchi parce qu'il tourne sur lui-même. Se connectent alors deux types de réalités : la vie de tous les jours et l'aventure, le personnage et son reflet, Spirou et lui-même. Dès lors, chacun des gestes acrobatiques qu'il accomplit pour arriver à l'heure à la conférence sera reproduit exactement à l'identique dans le documentaire qu'il présente, quelques pages plus loin, sur l'une de ses missions dans la jungle. Au-delà de l'analogie comique de la jungle urbaine et du quotidien perpétuellement épique du personnage, les auteurs laissent échapper la question de la réitération de l'image, canonisée par le dessin, qui fige le personnage dans une posture iconique et le transforme en héros. Un rôle qu'il est contraint, même malgré lui, de reproduire inlassablement. On peut incontestablement y deviner une allusion plus ou moins inconsciente de Tome et Janry aux contraintes inhérentes à toute reprise : à cette obligation des repreneurs à marcher dans les pas de ceux qui l'ont précédé. L'idée se développe d'ailleurs dans le



Tome, Janry et Dupuis


OBSERVEZ CE JEUNE HOMME : UNE EXISTENCE PRÉDISPANTE...
.. VOYONS, LA DEUXIÈME À DROITE ET PUIS...
FASHION
LE CONDUIT DÉJÀ AU DEVANT DU PÉRIL.
FRAGILE
MAIS ... QUI EST IL DONC POUR AVOIR SI SOUVENT BRAVÉ LE DANGER ?..
ANTIQ
MEUBLES

tome suivant : *La Vallée des bannis*, où Spirou et Fantasio y rejouent l'histoire de deux explorateurs disparus, qui répétaient eux-mêmes l'histoire du peuple boutchik, premier occupant du lieu. Dans les sous-sols caverneux d'un temple abandonné, Spirou se retrouve confronté à sa condition, et par là même à celle des auteurs successifs Alors qu'il retrace l'histoire du peuple boutchik sur une fresque murale, Spirou est interrompu par la découverte du squelette au crâne fracassé du défunt dessinateur, le burin encore entre ses doigts osseux, son travail inachevé. Telle est la condition du personnage et des auteurs : suivre les traces que les prédecesseurs ont laissées pour eux, ramasser le burin et répéter autour de son propre culte un destin toujours semblable Revient alors en mémoire l'ouverture du diptyque, où le miroir traversé dans *La Frousse aux trousses* emprisonne le héros dans la répétition et le conduit à une impasse : sa conférence est un échec, le public a déserté la salle, terrifié par le film, sans parler de l'étourdissement du dernier spectateur qui quitte la salle en titubant. Dès lors, la finalité de Tome et Janry est de trouver un remède à ce radotage qui menace, là aussi finement suggéré sous la trivialité du schéma narratif : les deux héros dénichent un mécène pour financer leur prochaine expédition au Touboutt-Chan, à condition qu'ils emmènent les victimes d'un hoquet chronique que seules des émotions fortes réussiront à faire cesser. Fini de rire : pour les auteurs, il faut remédier à la répétition de l'éructation tragicomique que cause l'absorption d'une image difficile à digérer et qui réduit la création au tressautement d'un disque rayé. Il faut rechercher un sentiment véritable, déjà apparu brièvement dans *Le Réveil du Z* : l'angoisse, et son corollaire, la peur. *La Frousse aux trousses* porte mal son titre : Spirou et Fantasio ne sont pas poursuivis par la peur, mais ce sont eux qui la poursuivent. Le défi les conduit au terme du volume à disparaître corps et biens, signifiant de manière (presque) certaine leur mort. La malédiction de la répétition prend fin : les hoquets incessants de leurs compagnons s'éteignent devant l'horreur du spectacle. Tome et Janry sont parvenus à mettre en scène ce qui ne peut arriver qu'une seule et unique fois à Spirou et Fantasio, interrompant de manière radicale la chaîne des redoublements. « La mort est un rendez-vous avec soi : il faut être exact au moins une fois », disait Andre Ruellan. Mais cette obsession du double et de

Questionner l'identité de Spirou semble le moyen le plus sûr de poursuivre cette lourde série d'héritages.

Tome, Janry & Origins

CI-DESSUS La mort de Spirou.

l'héritage ne s'arrête pas là. Quelques années après *La Vallée des bannis*, la figure du miroir réapparaît dans *Le Rayon noir* (1993). À la suite d'un accident causé par une invention du Comte de Champignac, Spirou s'aperçoit qu'il est devenu noir de peau en se regardant dans un miroir. Son reflet lui renvoie alors l'image de sa propre altérité : « Je est un autre », pour paraphraser Rimbaud. Personne ne reconnaît Spirou derrière cette peau noire, et ses papiers d'identité n'y changent rien, accréditant au contraire la thèse d'une imposture. Il ne fera que confirmer le concept rimbaldien en disant à un Vito Cortizone dubitatif : « C'est moi, Spirou ! Ils me prennent pour un autre ! » Ici, le caractère indéfinissable de « l'autre » ne laisse planer aucun doute : « l'autre », c'est Spirou lui-même, c'est l'image à laquelle il doit s'accorder mais dont il s'écarte. Cette discordance de Spirou avec lui-même se généralise bientôt à l'ensemble de la communauté de Champignac et provoque le chaos dans le village d'habitude si « gai et accueillant ». Un chaos que seule la réapparition du héros, redevenu lui-même, peut interrompre. Une fois encore chez Tome et Janry, l'envie de s'éloigner de la norme imposée par la série est teintée d'ambiguïté. Questionner en permanence l'identité de Spirou semble le moyen le plus sûr de poursuivre cette série lourde d'héritages. Et en même temps, entretenir ce dialogue entre le stéréotype de Spirou, aimé par le lecteur, et une réinvention possible du personnage, c'est courir le risque de voir la série imploser. Pour les auteurs, lucides, seules les habitudes ont droit de cité et la différence n'est pas tolérée. Pourtant, s'ils laissent toujours par respect la surface du monde de Spirou intacte, une fissure entame le miroir depuis le début de la reprise et ne cesse de se creuser. Un trouble menaçant gronde dans ses profondeurs et menace de sortir à tout moment par cette faille.

C'EST LA CLÔTURE DE L'ÉCURIE... FAIS DU RECULÉ !
POS TANNEO. À COMMENCER PAR CELUI DE M. VALOIS. IL S'APPELLE TOUT CELA MAIS JE VAIS M'EN OCCUPER MOI-MÊME, J'AI CONFIANCE
Texte Janry ©Dupuis

Dédoublement

Pourtant, personne n'aurait osé imaginer l'ampleur de ce qui allait se produire en 1998 avec *Machine qui rêve*, l'ultime aventure de Spirou réalisée par Tome et Janry. Le récit malade et torturé s'inscrit dans une veine paranoïaque que n'aurait pas reniée Philip K. Dick. Tout commence par la trame classique d'un thriller mettant en scène l'évasion d'un faux coupable. L'ambiance de polar aux couleurs nocturnes et bleutées durera trois pages, jusqu'à ce que l'on s'aperçoive que ce n'est qu'un film que Spirou et Fantasio regardent à la télévision. Quand les personnages éclatent de rires devant la grossièreté du scénario, leur hilarité renvoie les lecteurs à la farce dont ils ont été victimes. Un faux départ qui n'est que la partie émergée de l'escamotage auquel se livrent les deux auteurs dans les pages suivantes. Car à la lueur du téléviseur, tout semble normal, les ombres projetées mangent suffisamment le visage des héros pour nous faire croire encore un temps que rien n'a changé. Mais soudain, l'écran s'éteint, la lumière revient dans l'appartement, un choc : Spirou et Fantasio ne ressemblent plus aux héros de toujours, ce sont des ersatz réalistes, play-boys aux traits plus précis et moins

Spirou et Fantasio ne ressemblent plus aux héros de toujours, ce sont des ersatz réalistes aux traits moins caricaturés.

Texte Janry ©Dupuis

Tome, Janry & Dupuis

CI-DESSUS Spirou face à son potentiel de doubles.

caricaturés… L'extinction de l'écran de télévision signe la fin de l'illusion, le passage à une représentation plus proche de la réalité, plus concrète. Plus qu'un changement d'esthétique, c'est une révolution, un bouleversement que Clément Rosset aide à percer : « Ce monde-ci, qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification et son être d'un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n'est qu'une trompeuse doublure. » Dès le départ, *Machine qui rêve* ressemble à un dispositif d'autant plus en decalage avec son modèle que plus rien ne semble naturel. Une raison pour laquelle, d'ailleurs, plus d'un lecteur va hurler à la trahison. À raison, car Tome et Janry se livrent à un sabotage et leur volonté de détournement ne s'arrête pas là : à partir de la planche 14, sans le savoir, ce n'est plus Spirou que le lecteur suit, mais son double clone ou androïde, ce ne sera jamais défini. Enfin se realise ce fantasme des auteurs qui gronde, sous-jacent, depuis le début de leur reprise, d'anéantir le fantôme de leur héros, cette image rémanente du modèle originel qu'ils furent condamnés à perpetuer, pour laisser place à un « autre » Spirou. Soit reconquérir leur statut de créateur. Dans *Machine qui rêve*, l'emboîtement des faux-semblants entérine le règne du simulacre et les multiples deraillements temporels encadrent, sans jamais montrer, l'ellipse centrale à la faveur de laquelle les deux Spirou ont échangé leur place. Flashforward et flash-back se conjuguent aux extraits du film que les deux héros regardaient au début de l'album : rien ne semble réel dans ce cauchemar éveillé que vivent à la fois Spirou et le lecteur, sans repère ni réconfort, et dans lequel chaque péripétie perd sa réalité aussitôt qu'elle est confrontée à la suivante. Ici, de manière plaine et entière, « le vrai est un moment du faux ». C'est en particulier le cas lorsque Spirou recherche le laboratoire où il a perdu connaissance. À la place, il ne trouve qu'une grande église. Heureusement, l'adresse que lui donne un peu plus tard Fantasio (et que d'abord il ne reconnaît pas) finit par l'y conduire. La confusion de l'espace et du temps est nourrie d'étranges réminiscences qui remontent à bien avant le début du récit, d'autant plus troublantes pour le double de Spirou que ces souvenirs ne correspondent à aucune expérience antérieure, puisqu'il est « né » à la planche 14… La figure du double ne cesse de se répéter à chaque instant de la bande dessinée, comme pour préparer le lecteur à la révélation finale. L'exemple parfait est celui du chat à la queue coupée écrasé par Seccotine dans les premières pages, que Spirou recroise à l'identique quelques pages plus loin, sain et sauf. C'est un peu une préfiguration du chat que Néo aperçoit deux fois dans le film *Matrix* l'année suivante et qui trahit « un bug dans la matrice »

Tome, Janry & Dupuis

CI-DESSUS Le bug dans la matrice de *Spirou*.

Crise d'identité

La problématique de l'identité est posée de fait dès le début du volume, lorsque Seccotine refuse subitement que Fantasio l'interpelle par « ce surnom ridicule ». Réaction aussitôt commentée par l'intéressé : « C'est comme si soudain, je ne voulais plus qu'on m'appelle Fantasio. C'est vrai au fond, pourquoi on ne m'appelle jamais par mon prénom ? » Seccotine ne se nomme pas Seccotine, Fantasio n'est pas Fantasio, et Spirou ne s'appelle pas Spirou. Chacun joue une espèce de rôle, et personne n'est vraiment ce qu'il paraît être. Seccotine sera pourtant la seule à prendre ses distances avec les identités figées de la série, à se démarquer des institutions que chaque personnage représente pour affirmer une personnalité propre en révélant son prénom : Sophie. Les autres résistent, renient le leur, qu'on ne connaîtra pas. On peut supposer qu'ils n'en ont pas, et preuve en est qu'ils s'amusent à s'affubler de prénoms bouffons pour éluder la question. C'est inévitable, au fond : Spirou et Fantasio ne peuvent être qu'eux-mêmes. Et pourtant, quand Spirou est duplique à la planche 14, ce n'est pas un vulgaire artefact qui prend naissance. C'est un autre héros qui devient même plus important que le vrai Spirou, jusqu'à conquérir son droit à l'existence et à l'aventure. C'est sans doute de là aussi que vient le malaise du récit : cette impression d'assister de l'extérieur à une aventure de Spirou,

sans y être vraiment, sans pouvoir y croire même un instant. Spirou est au fil des pages trahi de tous et reconnu de personne, son monde s'effrite et le lecteur assiste impuissant à sa dispersion. Il y a encore une traversée du miroir, mais qui en a provoqué l'éclat, à l'image des lunettes fendues et cassées sur lesquelles s'ouvre la scène de l'éveil du double. Le miroir s'est brisé et quelque chose d'autre en est sorti : la vie elle-même. Car le double est nécessairement celui qui s'émancipe, comme le révèle Rosset : « Pour être réel [...], double d'un inaccessible réel, il faut copier quelque chose ; or ce n'est jamais le cas du premier coup, qui ne copie rien ». Ce qui faisait la faiblesse du personnage lui procure maintenant sa force : si le vrai Spirou reste et restera inaccessible, pour Sophie comme pour Tome et Janry, sa doublure a l'avantage d'exister de manière plus accomplie, plus proche de la réalité et des aspirations de chacun. Le dédoublement n'est plus vécu comme une malédiction, mais comme une salvation : « Le réel ne commence qu'au deuxième coup, qui est la vérité de la vie humaine, marquée du coin du double. » Le « vrai » Spirou n'était donc qu'un prototype, comme il l'affirme lui-même en s'adressant à son clone : « Il leur fallait un modèle, je correspondais » Le double est donc celui qui va parvenir à s'extraire de la chrysalide de l'image originelle, du poids de

> ***Enfin se réalise le fantasme des auteurs d'anéantir le fantôme de leur héros pour laisser place à un autre.***

l'héritage, pour accomplir sa propre destinée. Et lorsque, sous la cagoule de l'un des hommes du G.I.G.N. se dévoile le visage du « vrai » Spirou, le dérèglement ferme la boucle entamée par Tome et Janry. Cette fois-ci, ce n'est plus la descendance qui fait défaut, comme ce fut le cas des enfants dégénérés masqués qui révélaient leur identité à la fin du *Réveil du Z*, mais l'ascendance, l'origine, le père, le modèle. « Il faut que tu disparaisses ! Il ne peut y avoir qu'un seul Spirou ! », lui annoncera-t-il. Car Spirou, tel Chronos, le père anthropophage et indigne, ne peut supporter la coïncidence avec sa descendance, avec cet autre soi qui se dessine dans le futur et qui n'est déjà plus tout à fait lui-même. Lorsque Sophie et l'alter-Spirou se retrouvent dans la dernière page sur un cargo, au milieu de nulle part, ils entrent dans cet état de grâce narvalien que décrit Rosset, à la « convergence quasi magique de tout ailleurs vers ici ». « J'espère que j'ai choisi le bon ! », intervient Sophie. Choisir le bon, pour elle, c'est choisir le double, celui qui a accédé à la « vérité de la vie humaine ». L'expression d'un amour réciproque fait entrer la série sur la scène du réel et à la conjonction de tous les possibles. C'est tout le caractère bienheureux de la duplication dans *Machine qui rêve*, « qui, loin de priver le présent de la réalité propre, lui ajoute au contraire la série infinie des réalités autres », celle d'un avenir dans lequel deux cœurs ne cesseront de battre à l'unisson Le maillage moléculaire des lumières artificielles sur lequel s'ouvrait la bande dessinée laisse alors place à une lumière solaire et naturelle dont on devine l'éclat éblouissant à l'horizon du bateau. C'est la fin du voyage pour le héros, l'ultime ricochet d'une clarté qui n'a cessé de rebondir sur les miroirs sans tain, comme dans une cage qui la retenait prisonnière : la lumière qui revenait dans le cinéma à la fin de la projection dans *La Frousse aux trousses*, l'allumette craquée devant le miroir révélant l'altérité dans *Le Rayon noir*, la lampe rallumée au début de *Machine qui rêve*... Sous le soleil de la rénovation, le double est maintenant sommé de choisir son nom, autre que celui de Spirou. Mais quelle vie choisir, une fois que l'on a été Spirou ? Tome et Janry arrivent au terme de ce qui restera à jamais comme la dernière aventure du héros. ◆

Tome, Janry © Dupuis

© Kaja Kazmierczak 2020

Nadja

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

Auteur de livres pour la jeunesse reconnue, Nadja a entamé depuis une dizaine d'années une seconde carrière dans la bande dessinée. À une esthétique hors norme, d'essence picturale, répond un propos sur la création et l'émancipation particulièrement percutant.

– PROPOS RECUEILLIS PAR JULIEN BASTIDE –

Lorsque Nadja signe *Chien bleu* en 1989, elle n'a commencé à publier que depuis trois ans, mais ce coup d'essai est un véritable coup de maître. Multirécompensé, l'ouvrage rejoint instantanément le panthéon des livres pour la jeunesse dont l'ambition plastique et la force symbolique en font des classiques indémodables. Suivront de nombreux autres livres pour la jeunesse, parmi lesquels se succèdent contes de fées et historiettes à la verve satirique. Lorsqu'elle se tourne vers la bande dessinée au début des années 2000, elle court un risque qu'aucun auteur aussi reconnu dans la sphère du livre illustré n'a pris : se frotter à la fois à un nouveau langage et à des récits adressés à un public adulte. Cette seconde carrière est une vraie réussite. Prolifique, elle alterne éditeurs (Cornélius, Denoël, Gallimard, L'Apocalypse, L'Olivius et Actes Sud), traitements graphiques et types de récit : conte de fées (*La Forêt de l'oubli*), suspense psychologique teinté de fantastique (*L'Homme de mes rêves*), drame en costumes (*Les Filles de Montparnasse*) et réflexion sur l'acte de création avec la « trilogie des ours », entamée avec une adaptation d'Henry James (*Le Menteur*) et poursuivie par deux essais inspirés de son propre vécu d'auteur (*Comment ça se fait* et *Le Cœur sanglant de la réalité*). Quels que soient les registres empruntés et les choix techniques qui en découlent (noir et blanc au lavis, gouache, etc.), la force de ses dessins saute aux yeux, brute, inimitable : les visages sont ébauchés mais extrêmement touchants ; le détail ne l'intéresse pas, seules comptent la vérité et l'expressivité des sentiments et de l'ambiance, données par la lumière et le choix des couleurs. Cette approche, toute picturale, tranche avec la plus grande partie de la production de bande dessinée, où l'utilisation de la couleur, et même des niveaux de gris, s'apparente plus souvent à un « coloriage » d'agrément qu'à un usage autonome, qui rehausse le contenu de l'histoire. Cette esthétique est en outre chez Nadja au service de récits dont le dénominateur commun est la quête de l'émancipation, accompagnant par ses fulgurances ses personnages sur les chemins de la liberté.

Qu'est-ce qui vous a fait venir à la bande dessinée ?

Je suis toujours à la recherche d'un endroit de liberté pour le dessin et j'ai été excitée par la floraison d'une bande dessinée assez libre, inventive, il y a 10-12 ans. Ludovic Debeurme, Lewis Trondheim ou Joann Sfar faisaient bouger les lignes. Avant ça, j'aimais beaucoup Robert Crumb, Richard Corben (voir *Kaboom 3*) ou Mœbius (voir *Kaboom 3*), mais je ne me reconnaissais pas dans la production plus « classique ». Aujourd'hui, la bande dessinée est en train de devenir un art, ce qui n'est pas forcément une bonne chose : dans l'anonymat, on est toujours plus libre. J'aime que les passionnés achètent encore leurs bandes dessinées par coup

NADJA

"L'intention des personnages passe essentiellement par leur expression, et c'est ça que je travaille avant tout."

© Nadja/Cornélius, 2008

de cœur et non pour des questions de valeur de marché, comme dans le monde de l'art. Pour un auteur, la satisfaction d'être aimé est plus importante que celle d'être coté. Enfin, il y avait aussi le défi de passer du livre pour enfants au livre pour adultes. Quand tu fais des livres pour enfants, tu domines ton public, tu es dans la position du parent. Alors que la bande dessinée, c'est une confrontation d'égal à égal.

Qu'implique le passage du livre illustré à la bande dessinée, de l'illustration à la narration ?
La différence, en bande dessinée, c'est la notion de présent. Dans une histoire pour enfants, le dessin est là pour soutenir le texte, les deux sont bien distincts. Le dessin fige un moment précis, le texte raconte ce qui se passe avant et après. Dans la bande dessinée, en revanche, textes, dialogues et dessins fusionnent en une seule et même chose. Le rapport au temps diffère. C'est le « découpage » qui fait la différence. Sur le plan technique, rien n'a changé pour moi, je dessine au pinceau. Mais ce qui m'excite, c'est la quantité de dessins à réaliser. C'est vertigineux de pouvoir produire autant, de sans cesse interpréter par le dessin un mouvement, une pensée, une intention. Je n'en suis pas encore revenue. Quand tu dessines autant, tu apprends beaucoup sur toi, sur ta façon d'interpréter le monde.

Sur le fond, votre travail en bande dessinée représente aussi une rupture par rapport à votre travail pour la jeunesse…
Le paradoxe, c'est que les ours de mes bandes dessinées sont avant tout des personnages pour enfants. Mais ça m'amusait de les utiliser dans des récits adultes. Tout part d'une vidéo des artistes contemporains Peter Fischli et David Weiss, dans laquelle deux hommes habillés en ours se téléphonent et discutent d'art de manière très pointue. Ça m'avait fait beaucoup rire, ces ours qui parlent gravement de ce qui leur arrive, comme si les nounours de notre enfance étaient devenus adultes. C'est également parti d'un dessin réalisé de manière inconsciente dans

CI-DESSUS Des ours en peluche dans des histoires d'adultes.

mes carnets : des ours fatigués, affalés sur un canapé… un peu comme des nounours que tu poses et qui restent comme ça, légèrement de travers – en train de discuter de trucs d'adultes. J'ai continué à tirer ce fil-là. Ce n'est pas un hasard si les histoires d'autrefois ou les dessins animés utilisent les animaux. Le visage humain évoque immédiatement un caractère spécifique qui peut créer une distance, si le lecteur ne se reconnaît pas. Alors que les animaux sont neutres, leurs expressions ne sont pas parasitées par ce que le lecteur peut projeter sur un visage humain. C'est très agréable à manipuler.

Vos visages de femmes sont très touchants et pourtant très simples.
Je veux absolument que mes visages reflètent une personne qui serait vraiment là. Ce n'est même pas formel, je pense à la personne qui est derrière. Et si je ne vois qu'un visage, des traits, si je ne ressens pas l'incarnation, je trouve ça raté. C'est presque de l'ordre de la magie. Chaque fois que je suis en panne sur un visage, je me rends compte que je reste à la surface. Or, quand j'oublie que je suis en train de peindre, un livre, un dessin, et que je ne pense qu'à la personne, ça marche. Je ne sais pas réellement où ça se passe, mais c'est en m'oubliant que je retrouve l'humanité des gens. Et puis, c'est comme pour les ours : je me suis aperçue au fur et à mesure que plus mes visages étaient simples et plus ils permettaient des expressions vraies. L'intention des personnages passe essentiellement par leur expression, et c'est ça que je travaille avant tout.

Il y a une image récurrente dans vos contes de fées : celle d'une petite fille qui fuit une menace diffuse dans un paysage inquiétant.
Ce qui m'intéresse dans les contes de fées, c'est la profondeur psychologique, le caractère universel et l'inconscient. Les peurs sont immenses durant l'enfance et dans ma famille une espèce de tristesse et d'angoisse assez forte régnait. Ma mère était russe, originaire d'une famille déracinée, à l'histoire terrible : tous les frères de ma grand-mère, des Mencheviks, furent tués très jeunes. Quant à mon grand-père, un Ukrainien, toute sa famille a disparu dans les grandes famines. Ma grand-mère développa en réaction une grande mélancolie et mit fin à ses jours très tôt. Donc il restait quelque chose de très pesant du côté maternel. De plus, ma mère occupait une place centrale dans notre famille : on n'allait pas à l'école et vivait en huis clos, comme une famille russe traditionnelle. Elle me racontait énormément de récits russes, de contes de fées et aussi l'histoire de ses parents. Il y avait derrière tout ça une certaine tristesse, mais pas de mélancolie : ma mère était très gaie, très inventive, elle peignait tout le temps. Mais en même temps, il y avait un profond désespoir en elle, très présent. Je pense que ça a influence le côté noir de mes histoires. Moi, j'ai toujours été très attirée par la liberté, je n'avais qu'une idée en tête quand j'étais petite, c'était de partir

> *"Je pense que l'art est profondément masculin dans le sens où c'est un acte guerrier, en rupture."*

© Nadja/L'Olivius 2012/Extrait 1.

de chez moi, où j'avais l'impression d'être enfermée. C'est ça qui doit aussi se sentir dans mes histoires.

Par ailleurs, les jeux de lumière rehaussent souvent les sentiments de vos personnages.
Même si j'adore Picasso et les recherches d'ordre purement graphique, ce que je préfère dans la peinture, c'est le travail sur la lumière. C'est lié à mon éducation : quand j'étais petite, je copiais les peintres de la Renaissance et c'est peut-être quelque chose qui s'est inscrit en moi. Souvent, la vie est donnée par la lumière, surtout dans l'esthétique réaliste, car elle renforce la présence. Sans lumière, c'est plus abstrait, plutôt de l'ordre de la littérature. Quand tu l'accentues, ça devient violent, expressionniste ; quand tu l'amoindris, ça devient plus doux. C'est un élément plus important que la couleur, mais il ne faut pas trop en jouer non plus, au risque de sombrer dans la formule. Les dessinateurs comme Joann Sfar, qui sont surtout dans le trait, colore à l'aquarelle, presque sans jeu de lumière, sont plus littéraires que picturaux. Leur propos prime sur l'esthétique. Dessiné autrement, ça ne changerait pas grand-chose, car le trait veut presque comme écriture, indication de l'action, alors que j'accorde plus d'importance au visuel. Le dialogue importe beaucoup, mais il se situe presque en parallèle à l'action. Le visuel exprime un discours subliminal aussi important. C'est une recherche de réalisme dans le sens de la suggestion de la présence des choses. Pour moi, l'important est de créer des images crédibles. Et pour que cela paraisse authentique, la lumière compte beaucoup.

Pourquoi utiliser le noir et blanc pour votre « trilogie des ours » (*Le Menteur*, *Comment ça se fait*, *Le Cœur sanglant de la réalité*) plutôt que la couleur ?
Précisément parce que ma recherche est ici plus littéraire : les dialogues se suffisent à eux-mêmes. Pour incarner mes ours, les jeux de lumière suffisent. Par contre, la couleur dans *Les Filles de Montparnasse* (éditions L'Olivius) me permet de m'amuser sur le dessin des robes, de retrouver le côté chatoyant des tenues de l'époque, et de me confronter au côté « technicolor » des films des années 1950 que j'adore. Les tonalités changent d'une séquence à l'autre, c'est très agréable à faire.

Comment définiriez-vous *Comment ça se fait* et *Le Cœur sanglant de la réalité* ? Comme des essais sur la création ?
C'est une recherche. Je pose des questions sur la création plus que je n'apporte de réponses. Je donne corps à des pensées. Ces livres sont parfois très naïfs, c'est un piège dans lequel je tombe sans arrêt : quelque chose me semble formidable un jour, puis le lendemain je réalise que c'est le contraire. Je parle simplement de mon métier, de l'acte de créer. Je trouve passionnantes les personnes qui réfléchissent à leur métier, à leur pratique, quand c'est sincère et qu'il y a une vraie recherche. J'aime penser que la création est un vrai travail, tantôt difficile, agréable, gratifiant, angoissant... Rares sont les gens intéressés par les choses de la création. La plupart estime que ce n'est pas du travail, que c'est quelque chose qui est là. La création a un côté presque magique, que peu lient à la notion de travail. Si tu sais dessiner,

©Nadja/Cosseaux 2006

On a besoin du regard des autres, non ?
Tu vas pas me dire que t'as plus confiance dans le regard des gens qu'y connaissent rien ! On est des professionnels, quand même ! C'est toi-même qui me l'as dit l'autre jour !
Arrête de l'attaquer de toute façon t'es pas peintre, tu peux pas en parler !
Moi, de toute façon, je vois pas l'intérêt de montrer ce qu'on fait
Tu te confrontes pas à la réalité, de toute façon.
Quoi ?!
Parce que je fais pas d'expos, je me confronte à rien, c'est ça que tu dis ?
Mais t'es conne ! Je suis pas agressive ! C'est toi qui m'agresses
Juste, c'est ça. Mais pourquoi t'es agressive comme ça ?
Je t'agresse pas. Je dis simplement que tu te confrontes pas à la réalité. C'est tout

"L'art est synonyme de transgression : tu ne fais plus confiance au monde tel qu'il existe, tu inventes autre chose."

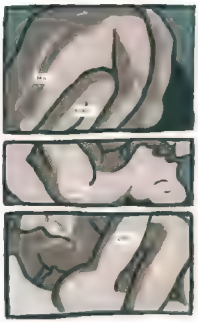
on te dit que tu as de la chance. Or je sais dessiner parce que je pratique depuis que j'ai l'âge de 2 ans sans interruption. Personne ne félicite un médecin parce qu'il connaît le corps humain. Tout le monde sait que ce savoir résulte de quinze ans d'études. Mais on pensera au contraire du dessinateur qu'il a reçu un don, qu'il est touché par la Grâce, ce qui est gratifiant, mais le mérite ne lui en revient pas. Voilà en partie d'où naît l'ambiguïté de la société vis-à-vis des artistes : d'un côté respect absolu, mais de l'autre on nous traite comme des feignants.

En même temps, vous tendez le bâton pour vous faire battre : dans ces livres, on a l'impression que vous ne travaillez jamais. Le récit se focalise plus sur les doutes, les hésitations, que sur l'acte de création lui-même.
Oui, c'est vrai, c'est traité sous forme d'ellipse, peut-être par pudeur, peut-être parce que verbaliser l'acte créatif en tant que tel est difficile. Le nombre d'idées qui surgissent durant l'acte créatif est ahurissant, ça va à toute vitesse. Alors je ne sais pas si c'est communicable. Un ami peintre a cherché à décrire le fonctionnement de sa pensée pendant qu'il peint. Le résultat est très intéressant. Comme un comptable, il a voulu tout énumérer, et tu as l'impression d'être dans un thriller. Mais à un moment donné… ce n'est pas qu'il se perd en route, mais qui dit mot, dit exclusion : si tu parles de quelque chose, tu ne parles pas d'autre chose. Alors que l'acte de création, ce sont des tas de pensées simultanées. C'est très difficile de rendre compte par le mot d'une pensée globale, et quand tu peins, c'est une pensée globale

Créer est difficile pour vous ?
Ce n'est pas de la souffrance, mais c'est compliqué. Complique de sortir quelque chose de toi que tu as vraiment voulu exprimer. En général, d'ailleurs, je finis par exprimer autre chose, peut-être tout aussi intéressant. Je peux râler et crier parce que je n'arrive pas à dessiner l'expression qui me convient, mais souvent, c'est parce que la scène est mauvaise ou que je me trompe de sujet ou d'angle. C'est le piège du rail, d'avancer avec certitude alors qu'on est dans l'erreur. Et la le dessin te le prouve soudainement et ne te pardonne pas. Ça permet d'éviter la complaisance, de retrouver une sincérité. Après, est-ce que cette sincérité va être reçue ou pas, c'est une autre histoire. Certaines personnes sont opaques, quoiqu'elles fassent en accord avec elles-mêmes, personne ne peut les comprendre, parce qu'elles ne veulent pas ou ne savent pas communiquer. Mais je suis plutôt communicante, et j'aime les gens. Quand je discute avec quelqu'un, j'ai envie d'être comprise. Quand j'estime que mon travail est bon, normalement le lecteur devrait comprendre ce que je veux dire. Je pense qu'il n'y a pas de malentendu possible. Que ça plaise ou pas, c'est autre chose.

D'où vient *Les Filles de Montparnasse* ? Quel sens ça a pour vous de raconter cette histoire aujourd'hui ?
La lecture d'un ouvrage sur les femmes artistes de cette époque m'a renvoyée à cette question : « Qu'aurais-je fait à leur place ? » À l'époque, c'était difficile pour elles de faire des études artistiques, les ateliers se sont ouverts très tard

aux femmes. Être artiste était surtout réservé aux hommes. Et ce n'était déjà pas très bien vu pour un homme, alors pour une femme… *Les Filles de Montparnasse* est une métaphore de la difficulté naturelle des femmes à se placer sur le devant de la scène, à s'exposer. Ce qui n'est ni une bonne, ni une mauvaise chose en soi, mais je pense que l'art est profondément masculin dans le sens où c'est un acte guerrier, qu'il est une rupture avec ce qui a précédé. Donc une rupture avec la mère. Je pense que les hommes ont d'autant plus besoin de cette rupture qu'ils veulent se différencier de leur mère, alors que les femmes en ressentent moins le besoin. C'est pourquoi pour moi, l'art est synonyme de transgression : tu ne fais plus confiance à la nature, à la terre, au monde tel qu'il existe, tu inventes autre chose. Dans cette perspective, l'art se rapproche de la guerre, de la conquête. Cela n'empêche pas l'existence d'artistes femmes, mais ça reste assez difficile. Et *Les Filles de Montparnasse*, c'est une manière de dire : « Mais qu'est-ce qu'elles attendent ? » Dans le domaine de l'art, j'ai constaté ces dernières années un retour du travail autour du tissu, sur le fil, le tricot, la tapisserie. Et ça m'énerve, parce que ça fait des années que les femmes veulent se libérer de ce qui les lie, y compris les travaux domestiques, et je n'arrive pas à comprendre la fascination que les artistes femmes ont aujourd'hui pour ce fil qui les a entravées. Résultat, on entend : « Ah là là, ces gonzesses, elles font encore des travaux de couture ! » Physiquement, le travail de couture est un travail claustrant, replié sur soi-même, fermé à l'autre. Alors que la peinture est quelque chose d'ouvert, les gestes sont dirigés vers l'espace. Je suis pourtant dans l'admiration absolue du travail artisanal des femmes par le passé, alors qu'elles n'avaient pas le droit d'être artistes. Parce que c'était l'unique moyen d'expression, leur nature créative prenait l'ascendant sur les contraintes de ces travaux de couture infernaux sur lesquels elles se crevaient les yeux… D'ailleurs, ces travaux de couture faits par des femmes inconscientes de la dimension artistique de leurs gestes sont en général beaucoup plus beaux et beaucoup plus intéressants que les travaux d'art contemporain réalisés par des artistes qui s'en réclament. Ça a l'air assez misogyne ce que je dis, mais ça m'énerve. Aujourd'hui, elles l'ont, la liberté.



© Charlotte Charbonnier, 2013

CI-DESSUS Un magnifique travail de lumière pour modeler les corps.

Pourquoi est-ce plus difficile pour les femmes d'être dans la création ?
Ce n'est pas forcément plus difficile, mais souvent les femmes ne veulent pas déplaire, ont peur d'être jugées. En lisant des livres sur le XIXe siècle, je me demandais pourquoi les femmes refusées dans un atelier n'essayaient pas ailleurs. La plupart des hommes, après un an changeaient d'atelier parce que leur désir de transgression était plus fort que l'Académie. Or, les femmes de l'époque, à part quelques privilégiées comme Berthe Morisot, née dans une famille d'artistes, n'arrivaient pas à transgresser les règles. Je pense qu'elles avaient déjà tellement transgressé de conventions pour devenir artistes, que transgresser, de surcroît dans leur pratique artistique, demandait un effort supplémentaire qui pouvait rendre la tâche inaccessible. Notre capacité à transgresser rencontre toujours un plafond. Et à trop s'opposer, on finit par s'épuiser. Je dis ça et en même temps, nombre d'artistes contemporaines sont très intéressantes. Au fond, tout est possible. ◆

© Nadja (L. Canac, 2013 pour K)

Le Monteur, Denoël Graphic
Comment ça se fait, Cornélius
L'Homme de mes rêves, Cornélius
Les Filles de Montparnasse, L'Olivier
Le Cœur sanglant de la réalité, L'Apocalypse
Ô Cruelle, Actes Sud, février 2014

©Filipe Antico

Joff Winterhart
ADOLESCENCE EN FLEUR

L'été des Bagnold est l'un des meilleurs livres de 2013. Dommage, personne ne l'a lu. Chez *Kaboom*, on ne l'aurait probablement pas découvert sans Nine Antico, qui en faisait l'éloge sur Facebook, quelques mois après sa sortie. Pour se rattraper, on organise le dialogue entre ces deux auteurs à l'univers très proche. Mieux vaut tard que jamais.

– PROPOS RECUEILLIS PAR NINE ANTICO –

C'est une série de saynètes en une page, pétries d'humour et de mélancolie, qui touchent comme autant de flèches plantées en plein cœur. Une histoire presque banale de déchirement sans éclat, d'éloignement inéluctable, entre une mère courage et son fils mal dans sa peau. La mise en scène de Joff Winterhart, sa manière d'incarner par le dessin les humains, et l'affection sincère et palpable à chaque image transforment cette chronique en bouleversant instantané de vie. Un Polaroid qui immortalise cet été baigné par la mélancolie.

Qui sont Daniel et Sue ? Leur psychologie est très juste et finement tissée ; je parle autant de votre dessin qui capte le minimalisme précis de leurs expressions et leur gestuelle, que de votre récit amené par cette voix off à la fois cruelle et comique. Vous les connaissez très bien, n'est-ce pas ? On est même portés à croire que vous êtes/étiez Daniel ? Sinon, comment les avez-vous créés, de qui vous êtes-vous inspiré ?

L'idée de ces deux personnages m'est venue en 2005, alors que je me rendais chez ma petite amie qui exerçait en tant que docteur dans une petite ville en bord de mer. J'occupais mes journées en errant dans la ville et un après-midi, je tombe par hasard sur cette mère fatiguée et son adolescent boudeur qui sortent tous deux d'un magasin de jeux vidéo. Cette image, sans que je ne le comprenne, m'a marqué par sa tristesse profonde. Je me suis immédiatement identifié à cette mère qui fait face aux difficultés de dialoguer avec cet adolescent aux cheveux longs. J'ai commencé à les dessiner, de plein de manières différentes, jusqu'à créer des personnages qui me conviennent. À partir du moment où j'ai acquis le sentiment de les connaître, comme tu le dis si joliment, l'écriture du livre a commencé.

La peur de blesser les personnes qui vous ont inspiré ces personnages vous a effleurée ? Pensez-vous qu'il faut en tenir compte quand on écrit ?

Je ne sais pas si j'ai peur de blesser quelqu'un de mon entourage qui se reconnaîtrait dans l'un de ces deux

> JOFF WINTERHART
> ***"À partir du moment où j'ai acquis le sentiment de connaître mes personnages, l'écriture a commencé."***

NINE ANTICO

Nine Antico s'est imposée, en quelques livres, comme une peintre de la femme plutôt éloignée des standards du féminisme moderne. Ces histoires font la part belle à la sensualité, opposent le regard d'héroïne heurtée par leur environnement masculin, mais préfèrent l'innocence et la mélancolie à la morale. Son dessin très personnel, qui flatte les silhouette, les arabesques et les visages à demi mangés par le vide, participe à créer cette atmosphère éthérée, insaisissable et presque indescriptible, qui fait la force de son œuvre.

ALLORS QUE SUE FAIT LA VAISSELLE...
...ELLE SONGE À LA FAÇON DONT TOUS LES HOMMES DE SA VIE L'ONT QUITTÉE POUR LES ÉTATS-UNIS...
SON PÈRE, LE G.I. AMÉRICAIN QUI SE MARIA AVEC SA MÈRE PENDANT LA GUERRE MAIS REPARTIT POUR L'AMÉRIQUE ALORS QUE SUE AVAIT 3 ANS...
...ET SON EX-MARI, BOB, QUI PARTIT EN FLORIDE "POUR AFFAIRES" ET NE REVINT JAMAIS.
À L'ÉTAGE, DANIEL EST DANS SON BAIN. IL PENSE AU CRÂNE DE BLAIREAU QU'IL A DESSINÉ POUR L'ÉPREUVE D'ARTS PLASTIQUES DU CERTIFICAT...
IL EST PARTICULIÈREMENT SATISFAIT DES «RIDES»...

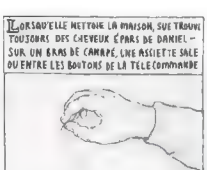
personnages. Je crois que j'exprime une grande admiration et affection pour Sue. Je la dépeins comme une mère digne, avec un grand sens de l'humour, qui fait de son mieux. Quant à Ey, c'est vrai que j'ai un peu appréhendé la réaction d'un ami d'enfance dont le physique et le style vestimentaire de ses 15 à 25 ans m'ont servi de modèle. Mais comme les ressemblances n'étaient que physiques, je me suis dit que je courrais peu de risque.

En tant qu'auteur, êtes-vous venu à la bande dessinée par l'autobiographie, comme c'est mon cas ?
Pas du tout. J'adorais lire et dessiner mes propres bandes dessinées d'aventures jusqu'à l'âge de 13 ans. Ensuite, je me suis retrouvé aspiré par le cinéma et l'animation. *L'Été des Bagnold* fut ma première bande dessinée. Depuis, j'ai écrit quelques bandes dessinées autobiographiques pour des anthologies. J'adore ce registre et ses auteurs, comme Linda Barry ou Jeffrey Brown. L'autobiographie m'intéresse de manière plus automatique que la fiction.

Avez-vous eu du mal à trouver ce ton décalé du narrateur omniscient qui amène la poésie et l'humour dans votre récit ? Ce peut être votre voix autant que celle du grand-père absent, avec « son œil invisible qui note chacune de leurs pensées, chacun de leurs gestes ». Cet œil, il juge, il critique, ou il est objectif ?
Personne ne m'avait jamais posé cette question. Vous êtes perspicace car j'écrivais effectivement cette voix en imaginant souvent qu'elle pouvait appartenir au défunt père de Sue, qui continuerait de veiller sur eux avec une grande attention. Je ne glisse que quelques signes très discrets de cette possible identité dans le livre, car je préfère ne pas tomber dans le littéral ou le retournement de situation sentimental. Je m'étais fixé comme règle que ce narrateur extradiégétique n'émettrait jamais de jugement ou d'opinion. Seule la toute première case fait entorse à la règle, lorsque Sue et Daniel sont décrits comme deux personnes « dont il oubliera probablement de parler ». Mais après cette première case, le narrateur reste neutre et factuel.

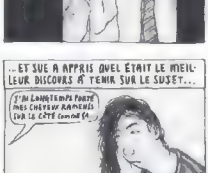
Votre dessin n'épargne pas vos personnages. Tout en les rendant touchants, vous mettez en avant leur côté ingrat. C'est principalement ce genre de personnages qui attire votre attention, qui vous inspire ?
De nombreux lecteurs ont décrit mes personnages comme inélégants, ordinaires ou laids. Mais je ne vois pas ça du même œil. C'est un genre de jugement déformé par l'imaginaire esthétisant des médias. Les gens que l'on croise tous les jours, aux arrêts de bus et au supermarché, ne ressemblent pas à ceux qui ornent les couvertures des magazines ou déambulent dans les séries télévisées. Et c'est cette beauté particulière, cette tristesse, cet intérêt, pour le monde qui m'entoure, que j'essaie d'exprimer par l'humanité de mes personnages. C'est une véritable excitation que d'essayer de représenter l'humanité d'une manière très différente des canons habituels en art.

Le déroulé de votre histoire était-il précis, ou l'avez-vous bâti page après page, en laissant venir les envies ?
Oui, je dessine et j'écris dans le même geste, page après page, comme ça vient. L'histoire, ou l'intrigue, se construisent lentement, par accumulation. Par nature, je me dirige le plus souvent vers des constructions en épisodes, des petites anecdotes qui composent, une fois rassemblées, le


LORSQU'ELLE NETTOIE LA MAISON, SUE TROUVE TOUJOURS DES CHEVEUX D'APRÈS DANIEL – SUR UN BRAS DE CANAPÉ, UNE ASSIETTE SALE OU ENTRE LES BOUTONS DE LA TÉLÉCOMMANDE
ELLE SE RAPPELLE
QUAND IL SE LAISSAIT POUSSER LES CHEVEUX...

©2013 Schoenig et fr.

DEPUIS QUE LES LONGS CHEVEUX DE DANIEL SONT ENTRÉS DANS LEURS VIES, IL A APPRIS DIVERSES FAÇONS DE LES UTILISER...
J'ÉTAIS SÛRE D'AVOIR LAISSÉ UN BILLET DE 5...


... ET SUE A APPRIS QUEL ÉTAIT LE MEILLEUR DISCOURS À TENIR SUR LE SUJET...
J'AI LONGTEMPS PORTÉ MES CHEVEUX RAMENÉS SUR LE CÔTÉ comme ça...

> *“C’est une véritable excitation que de représenter l’humanité d’une manière différente des canons habituels en art.”*

tableau général. Comme *32 films courts sur Glenn Gould*, la bande dessinée *Les 100 démons* de Lynda Barry, ou encore les séries télévisées comme *Mad Men*, peu d’accidents arrivent par épisode, mais l’ensemble depeint tout de même quelque chose de grave. De plus, la rigueur du découpage en six cases par page m’a finalement été d’une grande utilité pour accoucher le récit sous la forme qui m’intéressait – la contrainte étant mère de creation, et ainsi de suite. La répétition du même découpage me faisait évidemment gagner de l’énergie sur la composition de chaque page. Mais devoir condenser une intrigue en six images et suffisamment peu de mots pour que ces images puissent respirer et être lisibles, m’obligeait parfois à trouver des solutions créatives, à épurer mes idées et les réduire à l’essentiel. Du coup, d’une idée un peu trop dense, j’en déduisais deux plus petites. Ce qui, au final, étoffait le livre sans avoir à user d’idées trop convenues.

Les insertions de photos donnent une autre dimension au récit, le font exister matériellement. C’était une volonté pour vous de dépasser la fiction, de l’ancrer dans le réel ?
C’est exactement ça, pour ajouter de la profondeur à ce qui n’est qu’effleuré dans l’histoire. Et pour mettre en scène les personnages dans un contexte différent de cet habituel et clairsemé environnement en six cases.

Il y a très peu d’éléments de décors dans vos cases, vous mettez en avant les personnages, leur visage, leur regard, leur gestuelle. Et ce, en jouant de façon simple et efficace avec les plans larges ou rapprochés, en plans fixes ou champs/contrechamps. Les gens ont-ils toujours été votre sujet d’inspiration favori ?
Oui, ce sont les êtres humains qui m’inspirent le plus souvent l’envie de dessiner. Les chiens également. En fait, j’éprouve également beaucoup de plaisir à dessiner les architectures, mais je manque cruellement de talent sur ce sujet. En revanche, je déteste dessiner les véhicules, et je l’évite d’ailleurs tant que possible. Tout cela répond sûrement en partie à votre remarque sur l’absence récurrente de décors dans ma bande dessinée. Et vous, que préférez-vous dessiner ?

Comme vous, je déteste dessiner les voitures, je suis en plus obligée d’en dessiner pour la bande dessinée sur laquelle je travaille en ce moment qui se déroule dans le monde de la musique du Los Angeles des années 1960, je pourrais presque payer un assistant pour le faire à ma place. Ce que je préfère, c’est dessiner les gens, les visages, les gestes. En particulier les filles, car elles me viennent plus facilement, je dois le confesser. Comment travaillez-vous votre dessin ? Avez-vous suivi une formation ? Ou êtes-vous un autodidacte ?
J’apprends aujourd’hui encore. Je m’améliore, grâce à une pratique quotidienne, que ce soit du croquis en direct pour répondre à des commandes de reportages en bande dessinée ou dans mes carnets pour mes propres projets d’animation ou de bandes dessinées. J’ai de nombreuses

occasions de dessiner au quotidien et j'y prends beaucoup de plaisir, quand bien même le résultat me frustre le plus souvent. Franchement, une formation classique en école d'art me manque, et je le ressens d'autant plus quand je m'attaque au dessin en perspective d'une voiture ou d'un bâtiment. Quant à mes influences, au fond, elles ne ressemblent en rien à mon propre travail, mais j'adore Ben Shahn, Ronald Searle, Saul Steinberg, Glyn Dillon, William H. Johnson, Gwen John, Sister Corita Kent… Et ce génial dessinateur : David Hockney.

Avez-vous mis du temps à découvrir où résidait votre sensibilité d'auteur de bande dessinée depuis le moment où vous avez commencé à dessiner? Que dessiniez-vous enfant? Quel a été votre cheminement? À quel âge avez-vous trouvé votre voie d'auteur?
Enfant, je dessinais tout le temps. J'adorais les superheros Marvel et DC, les comics 2000 AD (voir interview Pat Mills page 42) que j'achetais chaque semaine, mais également plein de choses désuètes comme le rock'n'roll des années 1950, les *boys adventure books* (romans d'aventures illustrés) des années 1930 et 1940. Et j'importais tous ces sujets dans mes dessins. C'est à l'adolescence que mon dessin a commencé à changer pour se tourner vers le story-board, qui me venait d'ailleurs très naturellement grâce à mes longues années de lecture de bande dessinée. C'est vers 20 ans que mon goût pour la bande dessinée est revenu, mais cette fois-ci, je m'intéressais plutôt à des livres comme *Ghost World* de Daniel Clowes (voir *Kaboom 3*) ou *Maus* d'Art Spiegelman, sans pour autant me mettre à en dessiner. Je m'obstinais à essayer de travailler dans l'animation, qui s'avéra ne pas être dans ma nature.

***L'Été des Bagnold* est-il le livre que vous aviez en tête, ou s'en est-il éloigné?**
Oui et non. Globalement, j'en suis satisfait. Et je suis fier de quelques pages et images. C'est surtout l'écriture dont je ne suis pas très content. Les idées de mes petites histoires me plaisent, mais j'aurais dû être plus économe avec mes mots.

Quand Daniel est déçu par son dessin pour la pochette de SkullSlayer, ça renvoie à ces moments très frustrants où on n'arrive pas à concrétiser l'idée de dessin, l'image qu'on a en tête. À quel âge avez-vous réussi à concilier les deux (le fantasme d'un dessin et sa réalisation)?
Aujourd'hui encore, le dessin ne s'accorde pas toujours avec mes intentions. À l'occasion, je peux être agréablement surpris, mais c'est plutôt rare. En fait, cette anecdote sur la jaquette du CD parle vraiment de moi aujourd'hui encore.

Quelles œuvres de l'adolescence vous ont marquées?
Des tonnes. La plupart des mes œuvres cultes parlent de l'adolescence, ces petites choses qui ne sont pas aussi connues qu'elles devraient l'être. Mon livre préféré est *Frankie Addams* par Carson McCullers, sur les mois d'été d'une fille de 12 ans vive et extravagante qui devient obsédée par le voyage de noces de son grand frère. C'est tellement perspicace, déchirant, drôle et remarquablement écrit que je le recommande à quiconque ne l'a pas lu. Il y a aussi tellement de films sur l'adolescence ou sur l'enfance que j'adore : *Rushmore* de Wes Anderson, *Bonjour* de Yasujirō Ozu, *Dogfight* de Nancy Savoca, *Housekeeping* de Bill Forsyth, *La Bande des quatre* de Peter Yates, *Small Faces* de Gillies MacKinnon, *Presque célèbre* de Cameron Crowe, *Harold et Maude* de Hal Ashby, *Meantime* de Mike Leigh, *American Graffiti* de Georges Lucas, *Les 400 coups* de François Truffaut, et plus encore *L'Argent de Poche*, et enfin bien sûr l'adaptation de *Ghost World* par Terry Zwigoff. Quant à la musique, c'est d'une telle importance pour moi, que ça influence à peu près tout ce que je fais. Il y a beaucoup de rock'n'roll adolescent que j'adore. Les Shangri-Las sont l'un de mes groupes préférés et leurs chansons m'ont beaucoup aidé à écrire le passage de mon livre sur l'enfance de Sue, gâchée par la mort du garçon dont elle est amoureuse. Je me suis nourri de leurs chansons mélodramatiques sur le thème du petit ami décédé pour en ressortir une version plus banale, bêtement anglaise. J'adore également Jonathan Richman & The Modern Lovers pour leurs chansons sur l'adolescence, Buddy Holly, Bob Dylan, et une quantité incroyable de chanteurs de country larmoyants… Tous m'ont aidé à écrire ce livre.

Nous avons quelques influences en commun en littérature car *Frankie Addams* compte parmi mes livres préférés. J'adore également *Le Cœur est un chasseur solitaire* du même auteur. Mais je pense que vous n'en êtes pas surpris tant j'ai adoré votre livre. C'est dommage que mon premier livre, *Le Goût du paradis* (aux éditions Les Requins Marteaux), n'a pas été édité en anglais car je pense que vous auriez pu aimer. Sinon, que vous évoque le mot « mélancolie »? Êtes-vous conscient de celle qui se dégage de votre livre?
J'ai une appétence naturelle pour les histoires tristes et mélancoliques. Elles déclenchent chez moi un sentiment agréable, surtout dans la musique. Quelques fois, rien ne me touche plus que l'écoute d'une ballade aux paroles poignantes. J'aime être ému, et plus encore j'éprouve de la fierté à savoir que je peux émouvoir avec mon livre. Merci. ❖

LES ÉDITIONS IMHO PRÉSENTENT

HIDESHI HINO

L'ENFANT INSECTE

"LA MÉTAMORPHOSE DE KAFKA VERSION MANGA !"

UN CONTE MORBIDE ET TERRIFIANT DE HIDESHI HINO, LE MAÎTRE DE L'HORREUR JAPONAISE

En librairie

PLUS D'INFOS SUR LE SITE WWW.IMHO.FR

©Marvel Characters

Chris Claremont

THE CHRIS MEN

Pour les cinquante ans des *X-Men*, le scénariste Chris Claremont revient sur son aventure de dix-sept ans avec les mutants. Rencontre.

– PROPOS RECUEILLIS PAR DAMIEN WINGARD –

Chris Claremont a une relation compliquée avec les X-Men, un peu teintée d'amertume. Ce scénariste les a infusés de sa vision du monde et leur a apporté le succès. Pour autant, il ne les a pas créés. C'est Stan Lee et Jack Kirby qui sont à l'origine des X-Men en 1963. Par la suite, Len Wein et Dave Cockrum ont enrichi l'équipe des mutants les plus populaires, comme Wolverine. Mais Chris Claremont ? En tandem avec le dessinateur John Byrne, il pose toutes les autres pierres de l'édifice, ou presque. Pendant près de seize ans, de 1975 à 1991, cet ancien étudiant en sciences politiques signe des aventures cultes et contribue comme personne à la mythologie de ces mutants nés de l'évolution hiératique de l'espèce humaine. *La Saga du Phénix noir*, *La Chute des mutants*, *Dieu crée, l'homme détruit*, ou encore *Où sont les futurs d'antan ?* (bientôt adapté au cinéma par Bryan Singer sous le titre *X-Men: Days of Future Past*)… Autant d'épisodes désormais cultes et fondateurs d'un nouveau dialogue entre l'allégorie du superhéros et la société. À l'occasion du cinquantième anniversaire de leur création, Chris Claremont remple pour *X-Men Gold*, une anthologie publiée en novembre dernier regroupant également des histoires de Stan Lee, Louise Simonson, Len Wein, et bien d'autres.

Qu'avez-vous décidé de raconter pour ce numéro anniversaire ?
Une histoire située entre les numeros 173 et 174. Elle commence le lendemain du jour où Lady Mariko quitte Wolverine. Je l'avais en tête depuis longtemps et j'ai reserve quelques surprises au lecteur L'anthologie devrait sortir en novembre, même si les délais me semblent intenables…

Comment avez-vous commencé à travailler sur les *X-Men* ?
À l'époque, j'étais redacteur en chef adjoint chez Marvel. J'avais 24 ans et déjà un peu d'expérience sur quelques titres. À la moindre opportunité, je lançais une idée a Len Wein et Dave Cockrum (respectivement rédacteur en chef et dessinateur, ndlr). Souvent, ils me claquaient la porte au nez. Parfois, ils en retenaient une, comme la façon d'en terminer avec le Krakoa dans *Giant-Size X-Men 1*. Le jour ou Len dû céder l'ecriture d'un des cinq titres sur lequel il travaillait, il m'a confie les *X-Men*, à l'époque bimestriel. Il savait que j'aimais les personnages et le travail de Dave Cockrum
J'adorais le regarder gribouiller des croquis pour trouver la meilleure maniere de raconter l'histoire En plus, comme mon bureau jouxtait celui de Len, il savait qu'il pouvait continuer à garder un œil dessus !

Qu'est-ce qui vous plaisait dans ces personnages ?
« *Good look, good power.* » Et c'était un panaché intéressant de cultures : Diablo venait d'Allemagne, Colossus de Russie, Sunfire du Japon, etc. Ils représentaient un échantillon unique du monde à une époque où les autres titres Marvel se cantonnaient aux États-Unis avec des héros à la peau blanche issus de la classe moyenne. La diversité culturelle de ces nouveaux X-Men découlait d'une volonté éditoriale – Marvel voulant voir s'il pouvait conquérir de nouveaux marchés – mais, pour un scénariste, c'était aussi une base de travail fascinante. Vivre à New York, à cette époque, m'a d'ailleurs beaucoup aidé à façonner l'image multiculturelle de cette équipe. Cette ville est un incroyable mélange de populations d'origines différentes C'est un cliché, mais il est vrai. Selon les rues, vous avez accès à toutes les cultures de la planète et vous pouvez observer la façon dont elles interagissent entre elles. C'est un

CHRIS CLAREMONT
"Vivre à New York m'a aidé à façonner l'image multiculturelle des X-Men. Cette ville est un incroyable mélange de population d'origines différentes."

© Rob McLeod, Chris Claremont/Marvel

L'égalité
Un combat mutant. Les Brotherhood dans *X-Men Gold* 1.

creuset fascinant pour un écrivain, et notamment un immigré comme moi.

C'est-à-dire ?
Dans mon enfance, j'ai vécu partout, de New York au Texas, en passant par le Colorado, San Francisco, Tampa Bay et Chicago. De plus, j'ai effectué des allers-retours réguliers entre les États-Unis et mon Angleterre natale jusqu'à l'adolescence. Devoir constamment reconstruire des liens, redécouvrir en permanence son environnement, et être vu comme un immigrant qui essaye de s'intégrer, a énormément nourri mes histoires des *X-Men*. Avec le recul, cette sensibilité a même, je crois, facilité l'identification du lecteur. Même si le meilleur moteur de ma relation avec les X-Men a été l'amour que je portais aux personnages. En tant que lecteur et écrivain, j'avais envie de savoir d'où ils venaient, qui ils étaient et ce qu'ils cherchaient. Plus je creusais pour avoir des réponses, plus les personnages s'étoffaient. À mes yeux, comme à ceux du lecteur.

Est-ce que le développement de vos histoires sur des arcs narratifs très longs est une conséquence de cette approche organique ?
Oui. Les histoires que j'ai écrites pour les *X-Men* viennent des personnages, de leurs interactions entre eux, avec la société comme avec le monde qui les entoure. Lorsque vous avez un jeune homme du Midwest, Scott « Cyclope » Summers, dont la petite amie Jean Grey est très *upper middle class* d'un point de vue financier et culturel, cela crée des frictions qu'il est intéressant d'explorer. J'ai toujours réfléchi à mes personnages de cette manière. Tornade vient d'un continent en plein tourment qui se reconstruit pour transiter vers une ère moderne post-coloniale, Colossus vient d'un pays qui essaye de passer pour la première nation du monde, alors qu'elle n'est pas économiquement aussi avancée qu'elle le prétend. Diablo vient d'un pays ayant déclenché deux guerres mondiales, mais qui a physiquement l'aspect de quelqu'un qui aurait pu être la première victime des nazis. Tous se retrouvent sur une autre planète, New York. Il suffit alors de dérouler le fil de ces vies. D'ailleurs, de mes débuts jusqu'à ce que je quitte Marvel en 1991, je n'ai fait que raconter les vies de ces jeunes gens

> *"Le meilleur moteur de ma relation avec les X-Men a été l'amour que je portais aux personnages."*

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elles ont été tumultueuses, autant que dans les grands romans américains auxquels on compare votre travail. N'aviez-vous pas peur d'effrayer le public adolescent ?
Nous n'avions aucun lecteur à l'époque ! Les ventes étaient au plus bas et chaque année était pire que la précédente. Personne ne pensait que l'industrie du comics allait péricliter. Du coup, nous n'avions rien à perdre et nous ne nous sommes pas limités à ce qui avait été fait auparavant. Quand j'ai commencé à travailler sur les *X-Men*, les États-Unis

© Chris Claremont, Brent Eric Anderson/Marvel

CI-DESSOUS *Dieu arde, l'homme détruit* : un épisode culte.

venaient de terminer leur engagement en Asie du Sud-Est et le pays était en pleine période de recession. J'avais vécu l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy et de Martin Luther King. J'avais vu la destitution de Richard Nixon. C'était une époque étrange et nous nous sommes juste imprégnés de cette atmosphère tumultueuse, sans penser aux règles établies. Et, à la surprise de tous, ça a payé !

Quelle est la chose la plus difficile à trouver pour écrire une bonne histoire des *X-Men* ?
Un bon méchant. Imaginer quelqu'un d'original, d'intéressant et de crédible en tant qu'antagoniste des X-Men fut une tâche colossale. Comme la plupart des méchants fonctionnent en solo, il faut en plus trouver un type capable d'affronter un groupe. Dans cette optique, à mon opinion, Magnéto est le meilleur méchant que j'aie jamais inventé.

C'est pourtant Jack Kirby et Stan Lee qui l'ont créé.
Oui, bien sûr. Mais j'ai l'impression de lui avoir donné vie avec ma version (rires) ! Plus sérieusement, lorsque j'ai repris les *X-Men*, Len avait réduit

> *"Les histoires que j'ai écrites pour les X-Men viennent des interactions entre les personnages, avec la société comme avec le monde qui les entoure."*

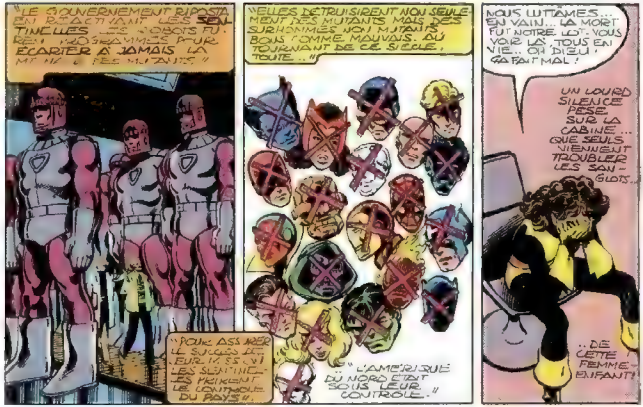
SUPER-POUVOIR ET BLACK POWER

Les X-Men sont le produit d'une Amérique déchirée par la lutte contre la ségrégation raciale menée dans les années 1960. *Free the X-Men*? Presque.

28 août 1963. Près de 300 000 personnes marchent sur Washington et écoutent Martin Luther King faire le rêve d'une Amérique où Blancs et Noirs seraient égaux. Le mouvement des droits civiques est à son apogée. Un mois plus tard, en septembre 1963, Stan Lee et Jack Kirby publient la première aventure des *X Men*. Ces « mutants » aux étranges pouvoirs, plus ou moins puissants, et parfois accompagnés de difformités, sont des menaces potentielles et les victimes de lois segregationnistes. Bien sûr, ce n'est pas une coincidence. À cette époque, Marvel change d'orientation pour faire face à l'impopularité du superhéros d'avant guerre, qui incarnait de grands idéaux et une classe inaccessible d'humanité. Ils imaginent ainsi des *Übermensch* aussi imparfaits que n'importe quel humain. Les X-Men prolongent le parallèle en étendant l'allegorie aux clivages idéologiques qui secouent l'Amérique grâce au Professeur Xavier et à Magnéto. Le premier est un pacifiste qui dirige une école dans laquelle les étudiants se familiarisent avec leurs nouvelles capacités. Le second est un survivant des camps de concentration qui mène une guerre préventive contre les persécuteurs humains. Pour les historiens et universitaires, leur antagonisme illustre les divergences qui opposaient alors deux leaders emblematiques du mouvement des droits civiques américains : le pasteur Martin Luther King et le militant Malcolm X. À refléter la lutte pour l'utopie d'un melting-pot heureux, ne de la tolérance et de l'éducation (les X-Men vivent recule dans leur école), ces nouveaux superhéros rencontreront le succès. S.B.

CASE DÉPART Le création des Sentinelles, les plus meurtriers ennemis des mutants.

©Chris Claremont/Marvel


LE GOUVERNEMENT RIPOSTA EN DÉCRÉTANT LES SENTINELLES, ROBOTS PUISSANTS ET MORTELS, POUR ÉCARTER À JAMAIS LA MENACE DES MUTANTS !!
NELLES DÉTRUISIRENT NON SEULEMENT LES MUTANTS MAIS AUSSI LES SURHOMMES NON MUTANTS BONS COMME MAUVAIS, DU TOURNANT DE CE SIÈCLE, TOUTE...
NOUS LUTTÂMES... EN VAIN... LA MORT FUT NOTRE LOT. VOUS VOIR LÀ, TOUS EN VIE... OH DIEU, ÇA FAIT MAL !
POUR ASSURER LE SUCCÈS DE L'OPÉRATION, LES SENTINELLES PRIRENT LE CONTRÔLE DU PAYS !!
L'AMÉRIQUE DU NORD ÉTAIT SOUS LEUR CONTRÔLE...!!
UN LOURD SILENCE PÈSE SUR LA CABINE... QUE SEULS VIENNENT TROUBLER LES SANGLOTS...
...DE CETTE FEMME-ENFANT !

> ***"Les combats et les affrontements ont des conséquences physiques et émotionnelles qui peuvent, avec le temps, vous amener à mûrir."***

Magnéto à l'état de bébé à l'issue de son combat contre les Avengers. Je l'ai ramené à la vie car il m'apparaissait comme le seul personnage, préexistant aux X-Men, et le plus légitime avec Les Sentinelles. Ne pas l'utiliser revenait à priver les Quatre Fantastiques du Dr Doom, ou Spiderman, de Dr Octopus. Pour autant, Dave et moi n'étions pas satisfaits de la manière dont il avait été conçu. Jusqu'à ce que je trouve la clé du personnage dans une scène écrite par Roy Thomas et Neal Adams pour le numéro 63 : dans les terres sauvages, Angel croise un homme avec qui il se lie d'amitié. Plus tard, après s'être séparé, l'inconnu se révèle être Magnéto et donne cette réplique incroyable : « Peut-être disent-ils vrai ? Peut-être l'habit fait-il le moine ? » Pour moi, ce doute était la première étape pour permettre à Magnéto d'évoluer vers ce qui est, à mes yeux, l'antagoniste parfait : un vilain qui se voit comme un gentil. Parce qu'il a vu ses amis être envoyés dans les chambres à gaz et disparaître de la surface de la terre, Magneto fait tout pour empêcher que cela ne se reproduise.

Comment vous est venue l'idée d'en faire un survivant des camps d'extermination nazis ?

Les origines de Magnéto étaient une réponse logique à la question de ses motivations. Comment un jeune homme devient la première menace de l'humanité ? En ayant peur d'elle. Plus jeune, j'ai étudié en Israël et travaillé dans des Kibboutz. Il m'est arrivé de dîner avec des survivants des camps. À cet âge, et à cette époque, voir les chiffres tatoués sans pour autant être capable d'arriver à imaginer l'horreur qu'ils ont endurée était une réalité perturbante à appréhender. Il n'est pour autant pas

DEMAIN, LES FUTURS D'ANTAN

Après un détour par les aventures de Superman, Bryan Singer revient aux commandes de la franchise *X-Men* avec l'adaptation de *Ou sont les futurs d'antan* ?, écrit par Chris Claremont dans les années 1980. L'histoire ? Venue de l'an 2013, où les mutants sont traqués et tués par Les Sentinelles (des robots chargés de traquer les mutants), Kitty Pride tente de changer le cours des événements qui va mener à cette tragédie, notamment le « *Mutant Control Act* ». Claremont infuse son récit des angoisses attenantes à la fin des années 1970 : la crise financière, la course au nucléaire, l'escalade de la guerre froide et le retour des conservateurs au pouvoir en la personne de Ronald Reagan. À l'aube d'une nouvelle ère, Claremont pose la question de ce qui se passera dans cette nouvelle décennie et joue avec cette idée d'un futur incertain par essence. Il continuera de faire référence au « *Mutant Registration Act* » au fil des numéros, comme par jeu. Peut-on changer le futur ? Comment en être sûr ? Quatre ans avant *Terminator* de James Cameron, qui s'emparera du même sujet, Chris pose les questions et n'y répond pas. Un petit chef-d'œuvre de science-fiction. D.W

© Chris Claremont, Brent Eric Anderson, Marvel

À GAUCHE Le [illegible] reprises dans le second film des *X-Men*.

difficile d'imaginer que votre vision de l'humanité peut changer à la suite de ce genre d'événements. D'autant que nous avions la preuve que ce genre d'atrocités se répétait en Afrique centrale ou en Amérique du Sud. Et, encore maintenant, malheureusement.

Vos personnages ont souvent changé de bord, passant de gentil à méchant, révisant en permanence leurs opinions politiques. D'où cela vient-il?

De l'histoire, tout simplement. Dans les années 1940, Menahem Begin était l'homme le plus recherché d'Angleterre suite à ses attentats terroristes. À l'époque où j'étais en Israël, il était pourtant devenu Premier Ministre et s'est assis avec Jimmy Carter et Anouar el-Sadate pour forger le premier accord de paix avec l'Égypte. Si la réalité pouvait produire de tels revirements, alors le comics le devait également. Il suffisait d'établir des points communs entre le lecteur et Magnéto.

Par exemple ?

Dans le numéro 150, Magnéto se bat contre Kitty, comme si elle était une adulte. Quand il réalise l'âge de la jeune fille, il se rend compte qu'elle a exactement le profil de personne qu'il essaye de sauver C'est un moment séminal dans ma façon d'aborder le personnage, et les X-Men en général. Les combats et les affrontements ont des conséquences physiques et émotionnelles qui peuvent, avec le temps, vous amener à mûrir et réexaminer les préceptes de votre vie. Peut-être, jusqu'à changer. Mon départ des X-Men, en 1991, vient d'un desaccord editorial Je voulais continuer avec Magnéto au poste de directeur de l'école des mutants, alors que la direction souhaitait le retour du Xavier, son fondateur. Magnéto me paraissait plus interessant car, avec lui, j'avais toujours la possibilite de le voir perpétrer une action impardonnable qui trahirait la confiance de ses étudiants. Malheureusement, du point de vue des éditeurs, je privais les X-Men de leur vilain en chef et on m'a demandé de ramener Magnéto à son état initial de Némésis. La dure réalité du monde de l'édition !

Aujourd'hui, vous vous consacrez à l'écriture de romans. Pourquoi avoir arrêté d'écrire pour des comics aprés les *X-Men*?

La passion n'est plus la même aujourd'hui. À mon époque, les histoires étaient, il me semble, plus eclectiques. Aujourd'hui, le contrôle éditorial s'est beaucoup renforce autour d'énormes crossover qui doivent tenir debout, tout de suite. Ce n'est pas de mon goût mais, en même temps, je suis un peu vieux pour être le lecteur type. Les éditions Marvel sont entre-temps devenues un rouage d'une plus grosse machine, Disney, qui ont leur propre vision de ces héros. Au fond, le miracle a justement été de pouvoir écrire ce que je voulais pendant près de vingt ans. À l'époque, on pouvait parler d'homosexualité, de génocides, et de bien d'autres sujets plus serieux car seul comptait de rendre les textes à temps.. Il vaut mieux se projeter dans le futur plutôt que d'essayer de ressusciter le passé. ◆

> *"À l'époque, on pouvait parler d'homosexualité, de génocides, et de bien d'autres sujets plus sérieux car seul comptait de rendre les textes à temps."*

Gengoroh Tagame
L'OURSON NIPPON

Oubliez les clichés sur la bande dessinée homosexuelle japonaise et ses adonis imberbes aux silhouettes élancées. Gengoroh Tagame, c'est l'exception, les torses mâles et le sadomasochisme conjugués

— INTERVIEW XAVIER GUILBERT —
— TRADUCTION AURÉLIEN ESTRAGER —

Gengoroh Tagame est l'artiste le plus important de la scène gay japonaise de ces trente dernières années. Et pour cause, s'ils sont déjà peu nombreux, ils le sont encore moins à vouloir rompre avec les codes académiques d'une peinture de la sexualité romantique et efféminée. Or, au milieu des années 1990, Tagame consomme la rupture en imposant l'esthétique *bear*, nourrie de Samsons musculeux et poilus, au point de faire dériver les modes masculines. Pourtant, ce qui le caractérise vraiment, c'est cette manière d'associer systématiquement la sexualité à des penchants sadomasochistes jusqu'au-boutistes. Seule la violence des rapports sexuels l'intéresse, et le plus souvent ses intrigues manquent cruellement de complexité. Si ses livres sont rares et généralement épuisés (rendez-vous sur le site des éditions H&O), l'édition d'une anthologie américaine, *The Passion of Gengoroh Tagame* (éditions *Picturebox, avril 2013*), supervisée par l'excellent graphiste Chip Kidd (voir *Kaboom* 1) et préfacée par Edmund White, offre l'occasion de revenir sur son parcours unique.

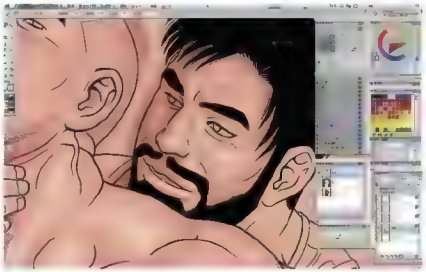
Quand avez-vous avez pris conscience de votre homosexualité ?
J'ai découvert mon orientation sexuelle à l'âge de 15-18 ans, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. Il y avait alors peu d'informations sur l'homosexualité. En cherchant, je suis tombé sur des livres d'anthropologie culturelle et d'études culturelles comparées. J'avais déjà feuilleté des magazines gays vers 12-13 ans. À l'époque, toutes les villes avaient une petite librairie avec ces revues. À Kamakura, d'où je suis originaire, la petite librairie en face de la gare en proposait plusieurs que j'achetais sans réfléchir, mais à partir du moment où j'ai pris conscience de mon homosexualité, je me suis mis à avoir honte et je suis aller les acheter à la gare suivante !

Comment êtes-vous devenu mangaka ?
Ce n'était pas une vocation, mais je voulais dessiner. J'ai fait des études d'arts plastiques pour vivre de mon dessin. Quand j'ai eu 18 ans, les médias se sont mis à parler d'un genre de mangas érotiques hétérosexuels avant-gardistes et expérimentaux. En lisant des revues de critiques de mangas et de graphisme, j'ai découvert ce monde fascinant et j'ai eu envie d'y participer. Mais à l'époque, les magazines gays ne proposaient pas de bande dessinée, seulement des photos érotiques, des nouvelles, et des petites annonces. Seul *Ranéfa* faisait exception, et proposait parfois des histoires d'amour entre garçons un peu esthétisantes. Alors je leur ai envoyé mon travail, influencé par les magazines gays et les livres de Sade que j'ai découverts à 13 ans.

Les histoires de *yaoi* ou de *boy's love* ne semblent pas tout à fait représentatives de la culture gay au Japon. Ces mangas sont en général écrits par des femmes, et parlent d'un monde déconnecté des réalités que vivent les homosexuels.
C'est vrai, mais quelques auteurs de *yaoi* se documentaient, par exemple sur la culture gay à New York, et

introduisaient des détails authentiques dans leurs planches. Petit à petit, les auteures de *yaoi* ont commencé à prendre des pseudonymes masculins et à écrire des nouvelles pour des magazines gays. Certaines de ces histoires *yaoi*, signées par des auteurs gays, un peu coréées et susceptibles de plaire au lectorat féminin, étaient rassemblées dans des anthologies. Très rarement, ces magazines proposaient aussi des illustrations d'auteurs étrangers comme Colt ou Tom of Finland, reproduites sans autorisation.

Quand avez-vous été publié dans un magazine gay pour la première fois ?
Mes débuts furent confus. J'ai commencé dans un magazine de *yaoi* à 18 ans, et j'ai été payé. Mais ensuite je me suis retrouvé publié dans plusieurs magazines sans être rémunéré, parfois même sans être consulté. Il suffisait que j'envoie des projets pour qu'ils soient publiés sans autorisation. J'avais 22 ans quand j'ai commencé à vraiment vivre de ce metier. Et vers 29 ans, j'ai intégre un tout nouveau magazine intitulé *Badi*. Jusqu'alors, les magazines gays étaient aux mains d'hétéros intéressés par l'argent. Mais le patron de *Badi* était lui-même gay, patron d'un bar et d'une société de production de vidéos dont les recettes financaient le magazine. Les magazines ciblaient jusqu'alors les homosexuels réservés, et n'abordaient jamais les sujets graves comme les mouvements pour la reconnaissance des droits des homosexuels ou le sida. *Badi* a été le premier magazine à s'engager sur ces questions. J'y ai travaillé pendant un an, à raison de 15 planches par mois, sans compter les numéros spéciaux. Vendu à 30 000 exemplaires a cette époque, c'était une véritable source d'informations pour le lectorat de 20 à 25 ans. Par la suite, en 1994, avec deux collègues de *Badi*, nous avons crée *G-men*, un magazine plus riche en nouvelles et en articles de fond, ciblant des lecteurs plus matures, tels les *machos* et les *bears* âgés de 30-40 ans, avec des ventes de 25 000 exemplaires de moyenne. Mais après l'arrivee d'Internet, les ventes se sont effondrées. Les grands annonceurs ne communiquant pas dans les magazines gays, les revenus étaient assurés par les ventes, les encarts publicitaires des petits bars gays ou les frais de publication des petites annonces.


© Gengoroh Tagame

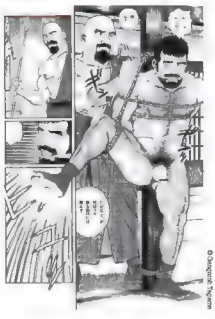
CI-DESSUS Le travail de colorisation sous Corel Painter de Gengoroh Tagame.

Mais les bars se sont mis à faire leur publicité sur Internet ou à se tourner vers la presse gratuite, et les forums et les sites de rencontres ont remplacé les petites annonces. Les magazines n'ont pas réussi à trouver d'autres sources de revenus et ont donc périclité. Du coup, il ne reste que trois magazines gays en activité : *Badi*, *G-men* et *Samson*, tous publiés par des éditeurs différents. En plus, deux d'entre eux se font la guerre. Il ne reste qu'un éditeur, aujourd'hui, capable de prepublier en magazine puis au format livre. Mais les témoignages évoquent de nombreuses irrégularités : le livre sort mais l'auteur ne touche rien sur les ventes, ou très peu.

Vous avez également publié vous-même vos propres œuvres.
Mes six premiers livres sont sortis sans numéro ISBN, et étaient vendus en dépôt, directement dans le réseau des boutiques et des bars gays, car l'éditeur n'était pas a proprement parler une maison classique, mais une société de production de vidéos gays qui n'avait ni la capacité ni le savoir-faire pour accéder au réseau des librairies. J'ai sorti ensuite quatre livres chez un éditeur traditionnel, et donc disponibles en librairie. Mais les conditions du contrat n'étaient pas bonnes. Aujourd'hui mes histoires sont prepubliées dans *Badi*, puis compilées en recueil chez un autre éditeur, aux côtés d'anciennes histoires refusées à l'époque, soit pour cause de violence – notamment des scènes de mutilation où je montrais des pieds et des mains coupés –, soit parce que les éditions *G-men*, extrêmement soucieuses de l'accueil du lectorat féminin, refusaient les histoires avec trop de poils, de scènes pornographiques ou SM. Il s'agissait d'une stratégie commerciale plus que de censure. Mais en fin de compte, ce choix était mauvais puisque mes recueils les plus *hardcore* sont ceux qui se vendent le mieux.

Dans les mouvements pour la libération des homosexuels, les gays et les lesbiennes luttent ensemble, mais il semble qu'il y ait deux cultures bien distinctes, que chaque

CI-DESSUS Une planche de *La Maison des Brutes*.


© Gengoroh Tagame

© Gengoroh Tagame

GENGOROH TAGAME

"Je crois que j'ai été le premier à montrer la pilosité, la barbe, comme des attributs séduisants."

minorité sexuelle s'exprime au travers de publications différentes. Le Japon est un cas extrême, la séparation entre gays et lesbiennes est encore plus marquée qu'ailleurs. De manière générale, même dans les bars à Ni-chôme (quartier de Tokyo gay et lesbien) ils ne se mélangent pas. On ne se retrouve qu'à l'occasion d'évènements militants comme les *pride parades*. Mais même là, les organisateurs se disputent parfois au point de s'insulter et de rompre toute communication. D'une manière générale, si une partie des jeunes homos est assez active, les intéressés se sentent surtout peu concernés. Ils n'ont pas besoin d'afficher leur homosexualité puisque Internet leur permet de s'amuser et de sortir dans les bars et les boîtes gays. Ils ne demandent rien de plus et ne voient pas l'intérêt de s'exposer aux problèmes que pourrait entraîner un coming out. C'est une attitude très japonaise. Comme on dit au Japon, « Si quelque chose pue, on l'enferme dans une boîte ». Résoudre les problèmes au grand jour n'est pas notre fort. Les problèmes de société comme le racisme, la discrimination, sont plutôt contournés : on confine les personnes ciblées dans des endroits où leur existence passe inaperçue. C'est la même chose pour les gays et les lesbiennes. Il ne s'agit pas du résultat d'une pression exercée par la société, c'est le choix que font eux-mêmes les intéressés.

Comme Tom of Finland, l'artiste gay le plus célèbre, vous représentez des archétypes de l'homosexualité masculine, des corps musclés et poilus très éloignés des personnages de jeunes garçons élancés typiques du *yaoi*. Avant que je commence à dessiner, aucun artiste ne représentait le type *bear* au Japon. Je crois que j'ai été le premier à montrer la pilosité, la barbe, comme des attributs séduisants. J'ignore s'il y a une conséquence directe, mais le style *bear* est aujourd'hui admis et fait partie du paysage culturel. Beaucoup de gens me disent que mes mangas les ont décomplexés au sujet de leur pilosité et de son caractère esthétique.

Étant donné que vous avez chacun un point de vue très différent sur la question gay, vos échanges avec Chip Kidd (voir *Kaboom* 1), qui est en quelque sorte un représentant des médias gays, vous ont-ils influencé, ou avez-vous influencé Chip Kidd en retour ? L'histoire écrite pour le recueil *The Passion of Gengoroh Tagame* vise spécifiquement le public américain. La sélection des histoires compilées dans ce recueil, la traduction de certaines expressions assez gratinées en anglais, m'ont étonné et ravi ! Surtout qu'au Japon, jamais un graphiste de l'envergure de Chip Kidd, ou un préfacier de l'importance d'Edmund White, ne se seraient intéressés au sujet. C'est impensable vu que très peu de Japonais affichent leur homosexualité. Même les auteurs et les artistes connus dont on sait l'homosexualité ne la révèlent pas publiquement et ne s'impliquent pas dans la communauté. Aux États-Unis, quand j'ai acheté le recueil de dessins

CI-DESSOUS
Illustration couleur de *La Fleur d'argent*

© Osamu Tezuka

> *"Épouser les clichés du porno gay à la lettre présente une vision complètement déformée de la réalité."*

de Tom of Finland publié par la Tom of Finland Foundation, j'ai été très étonné de voir que la préface avait été écrite par le photographe Bruce Weber. Ce genre de choses n'arrive jamais au Japon. Aux États-Unis, la culture gay a pu prendre racine au point qu'on peut désormais affirmer son homosexualité sans être montré du doigt.

Vous avez publié une anthologie d'illustrations érotiques gays au Japon.
Dans les vieux magazines gays japonais, beaucoup d'illustrations me plaisent. Mais ces œuvres, à peine publiées, sombrent ensuite dans l'oubli pour toujours. Je voulais montrer que les prémices de ce qu'on appelle aujourd'hui la culture gay au Japon remontent à une date ancienne. Sauf qu'elle n'existe que de manière sporadique, sans continuité. Certains artistes marquent une génération puis disparaissent sans que la suivante ne prenne la relève. J'ai eu envie de connecter les fragments disparates de cette culture pour recréer une continuité et montrer son évolution. Et étant donné que je l'ai conçu comme un livre d'art, l'éditeur et les libraires lui ont fait un très bon accueil, ce qui lui a permis de s'extraire du ghetto de la communauté gay. Mais malgré le succès public du livre, la presse spécialisée en art et le milieu de l'art mainstream l'ont totalement ignoré.

Votre travail me fait penser au marquis de Sade. L'érotisme vous intéresse moins que les rapports de domination. Les aspects mécaniques sont très détaillés, alors que le désir est complètement occulté. Tous vos récits n'obéissent pas à ce schéma, mais considérez-vous que les rapports de domination vous intéressent plus que le sexe ?
Un lecteur m'a écrit après pour me dire qu'il avait été surpris de ne pas trouver de scènes d'éjaculation dans l'une de mes nouvelles SM. J'ai alors pris conscience que ce genre de scènes faisait partie du contrat pour une majorité de lecteurs. Ce qui dérange dans mon écriture, c'est le mariage du sadomasochisme et de la pornographie gay. Quand j'accentue un de ces deux aspects, l'autre est forcément occulté. Et plus j'insiste sur la dimension SM, plus je m'éloigne des clichés du porno gay japonais. Or, épouser ces clichés du porno gay à la lettre présente une vision complètement déformée de la réalité. Les femmes disparaissent au profit d'une civilisation composée exclusivement d'hercules ! Dessiner ça m'ennuie, je préfère de loin les rapports de domination et de soumission.

Dans vos histoires, des gens ordinaires basculent dans l'univers du SM, qui leur était jusque-là inconnu.
Je trouve ça plus intéressant quand une situation provoque un contraste fort.

J'aime faire souffrir mes personnages. Sur le plan sexuel, j'apprécie autant les deux aspects du sadomasochisme, mais quand j'écris, je me place plus souvent du point de vue de celui qui fait souffrir. Je réfléchis à toutes les manières de tourmenter mes personnages. Mon travail se rapproche un peu, à cet égard, de celui de Suehiro Maruo (voir *Kaboom* 2). Au lycée, la découverte de ses mangas a été un choc énorme. De même pour Kazuichi Hanawa et Hiromi Hiraguchi (mangaka notamment publié dans *Garo* et également acteur et metteur en scène de films porno). Ils m'ont permis de comprendre ce qu'il était possible de faire en manga. Dans une très vieille histoire de Maruo, dans le genre sadomasochisme féodal (une personne noble ou issue d'un certain milieu martyrise un domestique), un jeune garçon coupe le pénis d'un jardinier à coups de ciseaux. Dans une histoire de Hanawa, le seul remède pour soigner une maladie consiste à couper des morceaux de chair humaine et à les faire manger au malade. Comme vous le voyez, j'aime vraiment les mangas violents ! J'aime aussi les films violents.

Dans vos mangas, les mâles alpha deviennent les dominés et sont mis au supplice. Vos histoires presentent une version extrême de cette inversion des rôles car vous faites souvent de ces personnages les plus haut gradés de la police ou de l'armée.

Pour moi, il existe deux formes de masochisme. S'abaisser à un niveau misérable et se mettre à adorer une dominatrice ou une autre figure d'autorité. Ou le masochisme macho, qui consiste à donner la preuve de sa virilité, en résistant aux pires épreuves. Dans les vieux numéros de *Men*, un magazine américain, les illustrations de cette forme d'héroïsme abondaient, avec de fiers Yankees violés par des nazis et des bêtes sauvages qui survivent malgré tout. C'est une forme de masochisme narcissique que je préfère. Je ne suis pas très sensible aux humiliations et à la soumission que l'on trouve par exemple chez Shōzō Numa (écrivain mystérieux, auteur du roman *Yapou, bétail humain*).

Une chose qui me frappe dans vos histoires, c'est qu'on ne trouve pas de description de la vie ordinaire des homosexuels, hormis au début de *Pride*, avec les rencontres dans le parc, etc. Est-ce qu'il faut en déduire que la vie quotidienne ne vous intéresse pas ?

La vie quotidienne se suffit à elle-même, inutile d'en parler en manga ! Moi, j'ai envie de parler de l'inaccessible, de montrer des fantasmes impossibles à réaliser. L'art en tant que satire ou reflet de la réalité ne m'intéresse ni en tant qu'auteur, ni en tant que lecteur. Dans *Pride*, si je me suis essayé à l'exercice en intégrant des détails de l'époque sur la situation des prostitués, c'est que je voulais inciter le lecteur à s'identifier et à remettre en question sa propre sexualité. Voilà pourquoi l'histoire raconte comment un masochiste et homosexuel refoulé finit par prendre conscience de ses penchants et par les accepter. L'homophobie dont il fait preuve dans les premières pages agit comme un miroir que je tends au lecteur, comme un effet de satire. Le réalisme du contexte, qui décrit très précisément la prostitution gay de la fin des années 1990, était alors utile à l'identification. Malheureusement, le contexte a beaucoup changé, et l'histoire paraît obsolète. Le parc, les toilettes publiques, les bipeurs et les boîtes vocales… tout ça a disparu. Cinq ans après sa publication, cette histoire était déjà dépassée, et c'est pour moi un échec.

© Tagame/Nazraeli

CI-DESSUS La couverture de l'édition américaine *The Passion of Gengoroh Tagame*, dessinée par Chip Kidd.

Le recueil *The Passion of Gengoroh Tagame* donne l'occasion de revenir sur vos débuts. Quel regard portez-vous sur vos anciennes œuvres ?

Je me dis que mon dessin a bien changé ! J'ai changé intentionnellement de style à deux reprises. La première fois, pour *Shirogane no Hana* (*La Fleur argentée*, ndlr), parue dans *Badi*. À ce moment, je me suis mis à prendre le dessin au sérieux et me suis appliqué tout du long, ce que je n'avais jamais vraiment fait jusqu'alors. Je me suis efforcé de progresser ensuite en conservant ce style. Mais aux alentours d'*Arena*, j'ai réalisé que je plafonnais, ce qui m'a plongé dans une période d'errance, marquée par la nouvelle *Hairy Oracle*, où ce que je faisais n'était plus qu'à moitié abouti. Pour sortir de cette impasse, j'ai décidé d'engager une réflexion sur mon style. À l'époque, je m'efforçais de tracer le trait juste, d'un seul coup, net et épais. Sur *Inaka Isha* (*Médecin de campagne*, ndlr), j'ai réalisé que ce trait ne collait pas avec l'histoire, il était trop lourd pour l'ambiance que je voulais créer. Je me suis donc mis à dessiner sans crayonné, en me contentant de délimiter les volumes et en attaquant directement au stylo. La première histoire que j'ai dessinée ainsi ne figure pas dans le recueil, elle s'intitule *Sarashida!* (*Le Pilori*, ndlr). Le résultat m'a beaucoup plu. Même si mon trait débordait par endroits, que j'étais obligé de le reprendre parfois, je ne m'en souciais pas et continuais sans ralentir. J'ai mêlé cette approche avec mon style habituel, et aujourd'hui je joue avec les deux, en adoptant parfois un trait plutôt propre, parfois plutôt spontané. ◆

Catherine Meurisse

MODERNE OLYMPIA

Catherine Meurisse se révèle comme l'une des artistes les plus réjouissantes de ces dernières années. Chez elle, l'histoire des arts et de la littérature renonce à la monotonie. Place à la fantaisie, la jubilation, et surtout aux mises en relation tout aussi originales que pertinentes. Avec *Moderne Olympia*, elle propose une visite du Musée d'Orsay inattendue, dans laquelle le cinéma prend la place de la peinture, et les muses deviennent des jeunes premières insatisfaites de leurs carrières.

J'ai été flattée par cette commande, mais pas dupe : j'achevais à peine *Le Pont des arts*, mon précédent album (éditions Sarbacane, 2012), où il était déjà question de peintres et de tableaux, dont certains sont à Orsay. Il allait donc falloir trouver un autre angle, veiller à ne pas me répéter, et essuyer les plâtres d'une nouvelle collection Futuro-Orsay, après celle du Louvre. Les choses étaient claires dès le départ : on ne me demandait pas de traiter du musée en tant que tel, j'étais libre de parler d'un peintre, ou d'un courant pictural, de l'histoire de la gare d'Orsay, des visiteurs, etc. Malgré cette liberté, j'ai longtemps buté contre l'idée de « commande » ; mes précédents albums étaient tous nés d'une nécessité, d'une envie très personnelle. Ce nouvel exercice était en tout cas l'occasion de m'essayer à une autre gymnastique scénaristique, ça valait le coup de s'y atteler.
Il était certain que je voulais sortir du principe de références à l'histoire de l'art sur lequel reposait *Le Pont des arts* – de même, mon album *Mes hommes de lettres* (éditions Sarbacane, 2008) s'amusait avec les références à l'histoire de la littérature. Je voulais rompre avec ma manie d'associer œuvres picturales et littéraires, de les placer spontanément dans leur contexte historique. J'aime être bien entourée : quand je vois un Manet, je fais un détour mental par Baudelaire ; le Montesquiou de Boldini me fait penser à Proust, Cabanel me rappelle Zola, etc. Il était temps de tordre le cou à ce toc et chercher à se délester un peu ! Je suis allée flâner dans le musée plusieurs fois, et c'est en contemplant la façade du hall principal, en voyant la silhouette des visiteurs se découper à contre-jour sur la grande verrière, que j'ai fait le rapprochement entre l'architecture métallique du musée et les escaliers en fer de New York. Il m'est alors venu l'idée de faire « *West Side Story* à Orsay ». Avec un soupçon de *Chantons sous la pluie* : une balade gaie, musicale et par endroits dansée.
Etudiante, j'ai été agent de surveillance au Louvre et à Orsay, le temps de deux étés, et rien ne me semblait plus agréable alors que de déambuler dans les salles, parfois seule avec les œuvres, parfois noyée dans la masse de visiteurs tous plus timbrés les uns que les autres. J'ai abordé le projet d'Orsay avec la même simplicité : un musée est accessible à tous, on peut le voir comme un immense capharnaüm que l'on juge rempli de merveilles ou de croûtes, selon nos goûts, notre connaissance ou méconnaissance de l'art. C'est un lieu plus vivant qu'on ne le croit. Dans *Moderne Olympia*, Orsay est un immense studio, à l'image du grand hangar de *Chantons sous la pluie* où l'on voit Gene Kelly fricoter avec Debbie Reynolds perchée sur un escabeau. Dans ce studio se tournent des « toiles » : l'*Olympia* et *Le Fifre* de Manet sont des acteurs, et tout tableau, toute sculpture est un décor,

© Futuropolis/Meurisse 2014 avec l'aimable autorisation

29
ils m'auront !
(en)tais-toi !
Ne te décourage pas, Vénus. Envoie le ventilo !
Cabaret
OUCH !
je vais lui faire passer le goût de l'amour, à cette O.
Je te ferai passer le goût pour les dégénérées !

et contient un accessoire, un escabeau potentiel… Le débat sur les arts se glisse subrepticement dans l'album, à travers les deux clans, Officiels et Refusés (tels les Jets et les Sharks de *West Side Story*). Il s'agit ici d'une allusion à l'opposition entre l'art officiel, académique, et le salon des Refusés, lieu d'exposition des futurs impressionnistes Opposition qui a duré jusqu'au début du XX^e^ siècle. Mais là encore, c'est une question de regard : l'art qui se disait officiel est « démodé » aujourd'hui, et les impressionnistes ont ouvert la voie à la modernité. Mon héroïne, Olympia, est un personnage pivot : c'est elle qui a, malgré elle, déclenché les hostilités en 1863, lors de sa création, c'est elle qui, mise en scène par Manet dans son costume de courtisane, c'est-à-dire à poil, a en quelque sorte sonné le glas de la peinture académique. Dans mon album, elle rêve d'avoir des grands rôles, des rôles d'Officielle, elle qui n'est qu'une Refusée. Elle souffre de la hiérarchie des arts et n'est pas consciente du regard qu'on porte sur elle, de sa force artistique. Mon obsession était de parvenir à passer du format court (*Le Pont des arts* et *Mes hommes de lettres* sont constitués de saynètes) au format long, de fabriquer une fiction longue, avec un début, une fin, une intrigue lisible, du rythme, une chute, des personnages qui existent. Le b.a.-ba ! Étant habituée à travailler rapidement pour la presse, à synthétiser une idée en un gag, je devais cette fois-ci dérouler ma narration, ne pas avoir peur de m'installer, de me montrer. Mais je suis tout de même restée vigilante à ce que l'histoire soit compréhensible sans que l'on soit armé d'une connaissance solide de l'histoire de l'art ou de l'histoire du musée d'Orsay. Si le lecteur saisit quelques références artistiques au vol et veut chercher à en savoir plus, il aura une annexe en fin de livre pour combler sa curiosité. À cette heure, je n'ai pas encore commencé la mise en couleur, et je sens d'avance que pour reproduire *Les Nymphéas* de Monet par exemple, je vais déguster. Huysmans dit à propos de Degas que, de la même manière que l'écrivain, le peintre doit former des néologismes de couleurs, trouver une nouvelle syntaxe, des combinaisons. J'essaierai de trouver des combinaisons, à mon niveau.

Propos recueillis par Stéphane Beaujean

Moderne Olympia, Catherine Meurisse, éditions Futuropolis, à paraître en février 2014.

Tu vas faire des étincelles !
Eh bien, si les cinq cents autres figurantes ne sont pas épilées gare au feu de broussailles.
Regarde qui est là..
Vénus. Le plus gros cachet sur pattes.
C'est elle qui jouait Juliette dans la toile qu'on a vue l'autre jour, tu te souviens ? Juliette mon rêve d'actrice. Incarné par ce boudin
Tu devrais pas te laisser faire !
T'as raison
Je. J'adore ce que vous faites.
Oui. Moi aussi.
Dis-donc, Bourgeroux, tu castes des figurantes du quartier des Refusés, maintenant ? Tu penses à ta réputation ?
réputation
réputation
réputation
Elle sera fondue dans la masse... Elle prend bien la lumière, je trouve.

© Emmanuel Guibert / Casterman 2014

Tu es sûr quoi en ce moment ?
"La chute de Rome n'aura pas lieu". J'ai un rôle majeur cachée derrière une colonne dorique.
Pardon...
Pourriez-vous me passer le sel, s'il vous plaît ?
Merci.
Vénus, mon petit boudin adoré...

Gilles Rochier

LA CICATRICE

Avec *TMLP*, Gilles Rochier accédait à la notoriété avec un portrait sincère d'une jeunesse en immeuble H L M à la fin des années 1970. Son dessin âpre, brut, sa capacité à saisir les atmosphères urbaines, témoignaient d'une époque où les grands ensembles n'étaient plus l'utopie promise et basculaient lentement vers la banlieue telle qu'elle se présente aujourd'hui. Avec *La Cicatrice*, il abandonne « le quartier », dans lequel se déroulaient ses livres. Mais une fois encore, il fait résonner destinées personnelles et générationnelles.

J'ai passé trois ans à dessiner cet album, mais cette histoire m'habite depuis onze ans. J'avais la fraîcheur d'un mec dans la trentaine lorsque je l'ai écrite, c'était encore les débuts du téléphone portable, de cet éloge de la liberté qui passe par le bonheur matériel survendu par nos parents. Mais c'est un mec qui file vers 50 ans qui l'a dessiné. Je risquais de créer un chaud-froid avec la distance, mais ce n'est pas arrivé. Au contraire, l'histoire retranscrit parfaitement ces « 25 » jours, uniquement par des émotions, ce sentiment d'isolement qui peut toucher alors que vous êtes entouré, installé dans une place importante au sein de la société, que tout le monde pense que vous allez bien, alors qu'en fait vous avez posé un genou à terre. Une situation qui résonne avec la peur perpétuelle du pire, incarnée par l'obsession compulsive de savoir si cette cicatrice existait ou non. Je l'ai conçu comme un livre volontairement anxiogène, de petit format, avec une grande quantité de cases par page. J'ai refusé de faire des plans d'ensemble, sur le quartier de la Défense, pour au contraire cadrer le plus souvent très serré, sur des détails, des poches de chemise, des ceintures, des cravates. En bande dessinée, je prends beaucoup de plaisir à « mettre en scène », choisir la lumière et plus encore la place du lecteur, à quelle hauteur je place son regard. J'essaie également d'imposer un tempo, grâce au découpage. Je voudrais qu'on sente le silence, qu'on palpe le temps, l'obsession. J'écris mes histoires comme des chansons, avec des refrains, et parfois de gros solos de batterie. Voilà, le but de ce livre : expérimenter, changer de style, ne pas encore focaliser sur le quartier. D'ailleurs, je me demande si les lecteurs vont me suivre. Je ne suis pas serein, même si je suis pour le moment satisfait car le livre est à la hauteur de mes ambitions. *La Cicatrice* est composé de beaucoup d'images, il m'a fallu énormément dessiner, ce qui m'a permis de m'améliorer techniquement. Je crois que je n'ai pas peur de prendre des risques, mais j'ai toujours eu du mal à tenir la cadence. Là, j'ai dessiné tous les jours pour bouger mon dessin avec mes maladresses. J'ai tenu le rythme, je n'ai pas flanché. Ma situation de l'époque était partagée par beaucoup. Nous sommes une génération programmée à assumer des responsabilités en entreprise dont nous ne voulions pas. Ce livre évoque cette époque révolue, il marque ma vie d'un point rouge, je l'aime pour ça.

Propos recueillis par Stéphane Beaujean

La Cicatrice, Gilles Rochier éditions 6 pieds sous terre à paraître en mars 2014

HÉ HO DOUCEMENT
ATTENDS
MEN
WC
BANG
DENIS
HÉ MAIS
QU'EST-CE QU'ON FOUT DANS LES TOILETTES ?
VÉRIFIE QU'IL N'Y AI PERSONNE!
BLOQUE LA PORTE
HEIN?
TU ME FAIS ...
FLIPPER
VÉRIFIE BORDEL!!!
OK OK
CALME-TOI
JE VÉRIFIE

©Olivier Richer/Standardstrasse

© Olivier Bonhomme/Glénat 2010

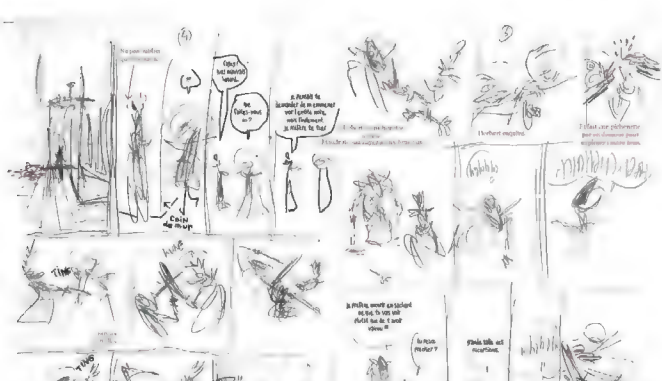
Lewis Trondheim et Joann Sfar

DONJON

Donjon, pour beaucoup, c'était la promesse de trois séries principales d'une centaine de volumes chacune et une myriade de séries dérivées dédiées aux seconds couteaux qui sillonnent les arrière-plans. Et pourtant, après six ans de stase, les deux créateurs posent le point final aux deux intrigues les plus importantes. Une demi-surprise, tant le projet paraissait gargantuesque, mais une petite déception, car il n'est jamais interdit de rêver.

Joann et Lewis reviennent sur cette aventure et expliquent leur décision. Mais sous une forme un peu étrange, car ils ont refusé que *Kaboom* réécrive leur propos après remontage, comme nous avons l'habitude de le faire, pour conserver leur voix à l'écrit. D'accord sur notre désaccord, nous avons tous décidé que l'essentiel, c'était qu'ils se fassent comprendre en rassemblant simplement leurs réponses. Après tout, c'est la fin d'un mythe dont il est question.

Lewis Trondheim : Après trois ans où Joann et moi n'avions pas su nous retrouver pour écrire (Joann était beaucoup pris par l'audiovisuel), je pensais qu'il était important de clore au moins la métahistoire de *Donjon*. Joann a tout de suite été d'accord pour venir chez moi et travailler là-dessus, malgré sa hantise de devoir terminer une histoire. À la base, ces deux derniers livres devaient être dessinés par Joann et moi. Ça ne m'enthousiasmait pas trop, mais j'ai accepté. Connaissant son emploi du temps, je lui ai dit que je dessinerai le mien quand il finira le sien. Au bout d'un an, après l'écriture, je lui ai demandé où il en était. Il n'avait rien fait et il m'a proposé qu'il dessine 10 pages et qu'ensuite je dessine 10 pages et ainsi de suite. J'ai accepté. Un an après encore, j'ai demandé à Joann où il en était, et il n'avait toujours rien fait. Entre-temps, Alfred m'avait envoyé un mail pour me dire qu'il adorerait pouvoir dessiner un *Donjon*. J'ai donc proposé à Joann que deux autres dessinateurs terminent, et qu'Alfred s'était proposé. Joann a accepté. J'ai proposé Mazan comme deuxième nom parce que je venais de lire une interview de lui où il disait qu'il commençait à avoir des difficultés pour vivre de son métier. Et étant donné que notre première collaboration s'était bien passée (comme avec tous les autres dessinateurs, d'ailleurs) cela rassurait Joann de ne pas démarrer avec deux nouveaux. Le dernier *Donjon* est sorti il y a six ans. C'était un signe que la machine ne fonctionnait plus comme avant quand nous avions sorti trente-trois livres en dix ans. À la base, il ne devait y avoir qu'une seule série, celle que nous avons nommée plus tard *Zenith* et je devais être le seul dessinateur. Puis, comme Joann était frustré de ne pas dessiner, il a proposé de faire une série qui se passerait dans le futur, et pour me moquer de lui, j'ai proposé une série qui se déroulerait dans le passé, puis une série qui se passerait quand on veut, etc. etc. *Donjon* nous a clairement dépassés. Nous ne pensions pas rencontrer un quelconque succès : les lecteurs d'héroïc fantasy n'aiment pas les dessins animaliers, minimalistes, ou de dessinateurs à personnalité graphique très forte. Et les fans de l'Association sont loin d'apprécier l'heroïc fantasy. Nous avions tout en main pour nous planter. *Donjon* a eu un grand succès d'estime, mais n'a jamais



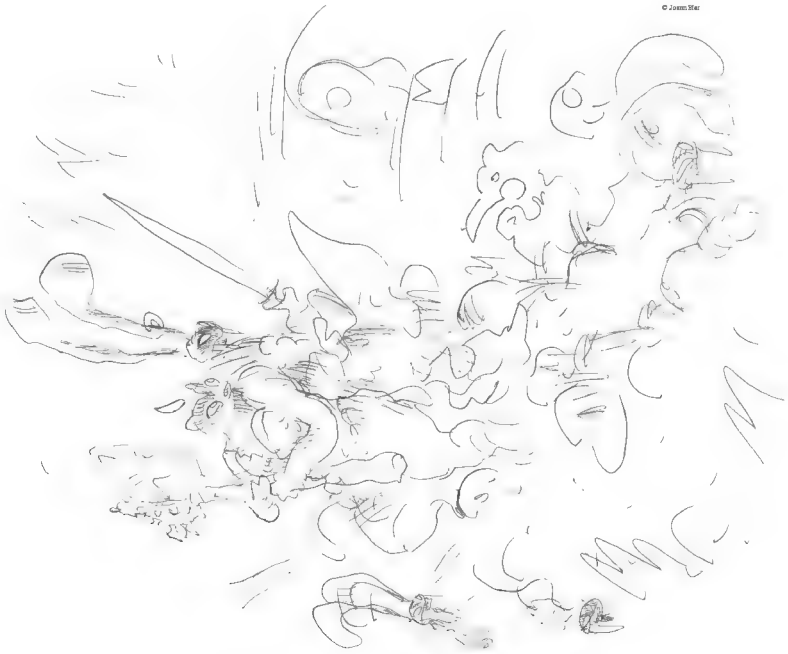
approché des ventes faramineuses. Je crois qu'on doit être à 70 000 exemplaires pour le tome 1, et autour de 25 000 pour le moins vendu. Lorsqu'on a commencé à multiplier les séries *Donjon* en parallèle, ça ne se faisait pas vraiment dans le monde de la bande dessinée. Maintenant, c'est beaucoup plus accepté. Les dessins comme on fait sont aussi plus acceptés.

Joann Sfar : La notion de fin est un peu absurde pour *Donjon* puisque c'est un univers ouvert. Mais il était important que les albums existants forment un tout. C'est ce que nous avons tenté de faire. Il y a eu une période de folie pendant laquelle nous avons fait trente albums en une quinzaine d'années et ça a constitué une vraie geste. Je crois que ce moment-là est fini. La vraie décision, c'était de dire que d'autres scénaristes que nous ne feraient pas de *Donjon*. Une fois qu'on savait qu'on voulait ça, on a été obligés d'en tirer les conséquences et de penser à boucler la boucle, pour que nos lecteurs aient le sentiment d'un ensemble qui se tient. Mais ça ne signifie pas que nous ne ferons plus jamais de *Donjon*. J'ai toujours tout écrit ou tout dessiné contre l'idée de mort, contre l'idée de fin. Tout ce que j'écris relève du feuilleton. Donc j'aime toujours mieux « à suivre » que « fin ». Maintenant, dans les deux derniers *Donjon*, il y a eu une volonté consciente (attention spoiler) de montrer un nouveau duo de héros. On a voulu faire comprendre que « Potron/Zenith/Crépuscule » ne sont pas une sainte trinité. On a voulu raconter que d'autres époques, avant et après, existaient sans doute dans les limbes. Toujours cette idée que les pierres restent et que les héros passent plus vite qu'ils ne croient. J'ai dit que *Donjon*, même si on ne l'a pas fait exprès, était au début une série vraiment révolutionnaire dans son graphisme, sa bizarrerie, sa périodicité et sa structure. Depuis, *Donjon* est devenu mainstream. Il y a eu sans doute de ma part une difficulté à m'enthousiasmer pour des graphismes que je trouvais moins novateurs. J'aurais sans doute aimé trouver de nouveaux Menu ou Blanquet ou Bezian ou Blutch pour que *Donjon* apporte toujours davantage de curiosité graphique. Au lieu de ça, il s'est créé un nouvel académisme formé d'influences très bien digérées de Blutch/Blain/De Crecy/Sfar dont *Donjon* a pu être victime. Nous vivons un moment bizarre de l'histoire de la bande dessinée dans lequel le public est devenu très éduqué à tous les graphismes… Mais dans lequel le dessin n'a jamais été autant virtuose et… peu inventif ! Ça, c'était un de mes problèmes, une des choses qui a pu me freiner. Je crois que chez moi, c'est sans doute ça la raison la plus profonde, j'ai envie de passer à une fantasy qui ne sera pas du tout parodique. Pour voir. Même si *Donjon* n'est pas une parodie, ça reste une série humoristique, l'animalier adoucit beaucoup de choses. En ce moment, j'ai besoin d'écrire uniquement avec des mots et de ne mettre que quelques images dans un récit.

Propos recueillis par Stéphane Beaujean

Donjon, Lewis Trondheim et Joann Sfar, avec Alfred et Mazan au dessin. éditions Delcourt, à paraître le 12 mars 2014.

© Joann Sfar

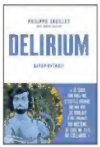


© James Ellis

© Éditions Delcourt, 2014 - Imprimé par Leroy Norpoint, Mayenne

RÉVEILLEZ-VOUS!
RÉVEILLEZ-VOUS!
RÉVEILLEZ-VOUS!
J'ENTENDS UNE MISSION, LES DIEUX ME PARLENT À NOUVEAU
MAIS QUELQU'UN ME TAPE SUR LA TÊTE EN HURLANT "RÉVEILLEZ-VOUS", ALORS JE N'ENTENDS PAS TRÈS BIEN.
TAP
TAP
TAP
JE VEUX TE CONFIER, TAP, UNE MISSION, TAP. APRÈS TU POURRAS MOURIR, TAP...
MARVIN ROUGE! ARRÊTE LES TAPES!
WOUH! VOUS RESPIREZ, JE SUIS TROP CONTENT!
TAIS-TOI! JE REÇOIS UN MESSAGE DES DIEUX.
LES DIEUX? LA CHANCE! ET QU'EST-CE QU'ILS DISENT? ON A UNE NOUVELLE MISSION? DITES-MOI! DITES-MOI!
CHUT!
À CAUSE DE TOI JE N'AI ENTENDU QU'UNE PETITE PARTIE DU MESSAGE!
ET C'ÉTAIT QUOI?
UN TRUC SUR MOURIR NOBLEMENT EN SAUVANT LE MONDE.
ON Y VA ALORS?
NON.

VOUS ALLEZ SANS DOUTE CROISER ELYACIN ET PAPSUKAL.
JE NE SAIS PAS.
MAIS DE TOUTE FAÇON JE NE POURRAI PAS LES RAMENER AVEC MOI...
MÊME SI J'EN AVAIS ENVIE...
A' VAUCANSON !



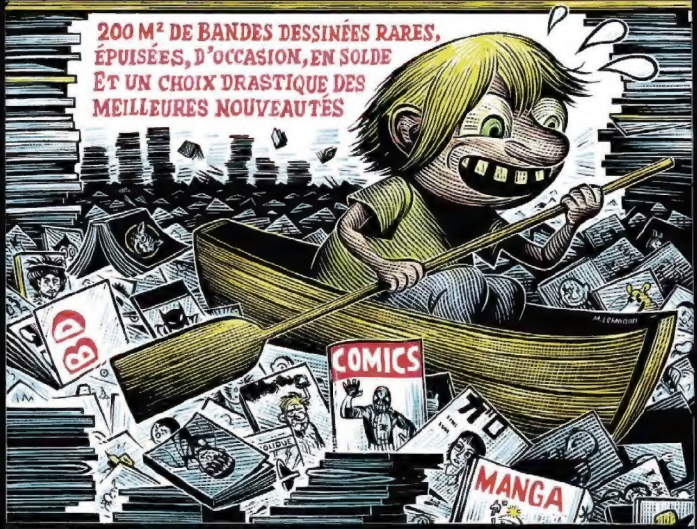
Philippe Druillet

DELIRIUM

Phillipe Druillet, le mage noir des années Métal Hurlant, revient sur sa jeunesse et sur cette carrière rock and roll en réaction à ses parents, collabos durant la seconde guerre mondiale et fascistes convaincus.

Mon nom est Druillet. Mon prénom, c'est Philippe. Je suis né à Toulouse le 28 juin 1944 dans des circonstances particulières et dans une famille qui ne l'était pas moins. Mon père, Victor Druillet, était un fasciste convaincu. De 1936 à 1939, il a fait la guerre d'Espagne aux côtés des franquistes. Au moment de ma naissance, il était responsable de la Milice dans le Gers. Ma mère, Denise Druillet, née Faustin, était responsable administrative dans cette même organisation et partageait l'engagement idéologique de son mari. En août 1944, bébé en bandoulière, ils se sont enfuis, direction l'Allemagne. À Sigmaringen d'abord, puis en Espagne, qu'ils ont réussi à gagner par un miracle que je ne m'explique toujours pas. Dans la furie de la Libération, mes deux parents ont été condamnés à mort par contumace. Au moment du verdict, ils étaient à l'abri, de l'autre côté de la frontière. Accueillis à bras ouverts par Franco et ses sbires. Figueras, la Catalogne, leur nouvelle terre promise. La voilà mon histoire. La voilà ma famille. La voilà ma jeunesse. Depuis plus de soixante ans, je vis avec les fantômes d'un passé qui me révulse. Depuis des années je dois affronter cette famille qui me hante chaque jour un peu plus. Aujourd'hui, j'ai décidé de tout envoyer valser. De tout ouvrir. De ne plus rien cacher. Aujourd'hui, je veux affronter cette histoire familiale, la regarder en face et régler mes comptes avec ce passé. Si j'accepte d'en parler, ce n'est pas de gaieté de cœur. Ce qui grouille au fond de moi est immonde. Si je le fais maintenant, ce n'est pas pour mes parents. Je le fais pour ceux qui sont morts. Pour ceux qui ont payé. Pour rendre justice à ceux qui ont souffert. Cette histoire familiale, c'est une souffrance qu'il faut exorciser. Mais à un moment donné, il faut pouvoir le faire. C'est un jour précis de sa vie. Ni avant, ni après. On ne le calcule pas. C'est ainsi. On m'a emmerdé toute ma vie avec cette histoire. Pendant longtemps, je n'en avais rien à foutre. Ce n'était pas mon problème. Et à un moment donné, on ne sait pas pourquoi, on vide son sac. J'ai poussé ma première gueulante le 28 juin 1944 à Toulouse, tôt dans la matinée. Ce jour-là, mon père était fou de joie. Cela peut se comprendre. À bientôt cinquante-deux ans, il découvrait son deuxième fils. Ma mère aussi était heureuse. Elle qui avait tout abandonné pour suivre son mari voyait dans cette naissance le symbole de cette union tant désirée. Mais leur bonheur sera de courte durée. Au moment où je m'éveillais à la vie, un autre la quittait brusquement. Le 28 juin 1944 à Paris, Philippe Henriot, le ministre de la Propagande du régime de Vichy, se faisait descendre par un commando de résistants. Pour beaucoup de Français, ce n'était que justice. Pour mes parents, cette perte était irremplaçable. Philippe Henriot était un ami de mon père. Tous deux avaient des attaches dans le sud de la France. Tous deux étaient miliciens, un anticommunisme viscéral les unissait. Philippe Henriot avait été député de Bordeaux avant la guerre. Pendant l'Occupation, mon père était responsable de la Milice du Gers. Ils étaient presque frères, unis par une idéologie nauséabonde.

AAAPOUM BAPOUM


200 M² DE BANDES DESSINÉES RARES, ÉPUISÉES, D'OCCASION, EN SOLDE
ET UN CHOIX DRASTIQUE DES MEILLEURES NOUVEAUTÉS
BD
COMICS
MANGA

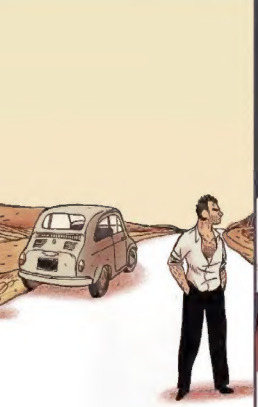
Deux librairies au Cœur de Paris!

8, RUE DANTE!

Métro St-Michel

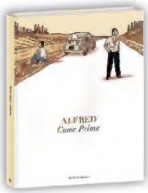
14, RUE SERPENTE!

RETROUVEZ UNE SÉLECTION DE PLUS DE 400 DE NOS ARTICLES SUR
www.aaapoumbapoum.com

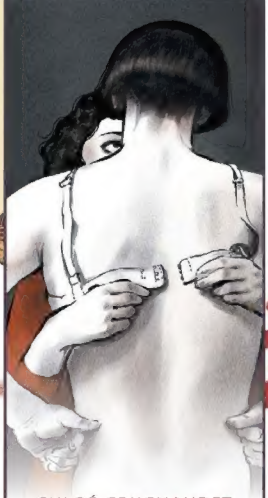


ALFRED

Come Prima



LE BOULEVERSANT VOYAGE EN ITALIE DE DEUX FRÈRES ENNEMIS



CHLOÉ CRUCHAUDET

MAUVAIS GENRE

L'étonnante histoire vraie d'un déserteur travesti dans le Paris des Années folles

RICHARD GUÉRINEAU
d'après le roman de Jean Teulé

Charly 9

« Ça vous a plu la Saint-Barthélemy, hein, Ronsard !? »

© Editions Delcourt, 2014 – LES AUTEURS

DISPONIBLES EN LIBRAIRIE DELCOURT